MEDEDEELINGEN

DIENST KUNSTEN & WETENSCHAPPEN

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/mededeelingenvan01unse

MEDEDEELINGEN

DIENST KUNSTEN & WETENSCHAPPEN

DEEL I
(Afl. I—XII)

UITGAVE VAN DEN DIENST VOOR
KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN
:- 1919 — 's-GRAVENHAGE — 1925 -:

THE J PAUL GETTY CENTER

INHOUDSOPGAVE.

Algemeen.

Bladz.

Ter Inleiding, H. E. v. G. 1
Ons Programma, H. E. v. G. 2
Bouw der nieuwe Musea, H. E. v. G. 13
Bij de Museumontwerpen van dr. H. P. Berlage, H. E. v. G., Ir. D. F. Slothouwer en dr. P. van Anrooy 71
Museologische Aanteekeningen, H. E. v. G. 122

Oude Schilderkunst.

Een portret van Chr. Huygens den Vader, H. E. v. G. 61
Het portret in Nederland 1730—1830, A. St. en G. Kn. Wzn. 90
De Verzameling-Bredius, H. E. v. G. 127
Twee nieuwe van Goyens in het Gem. Museum, G. Kn. Wzn. 133
Aanwinsten van het Museum Bredius, G. Kn. Wzn. 218

Moderne Schilderkunst.

Werk van Haverman, H. E. v. G. 3
Damesportretten van David Bles en Alma Tadema, G. Kn. Wzn. 5
Aanwinsten van het Museum v. Moderne Kunst, H. E. v. G. 15
Aanwinsten der Schilderijenverzameling, H. E. v. G. 39
Ontwerpen van reclameplaten door W. A. v. Konijnenburg, G. Kn. Wzn. . . . 62
Aanwinsten van het Museum v. Moderne Kunst, H. E. v. G. 107
Buitenlandsche Meesters in het Museum v. Moderne Kunst, G. Kn. Wzn. . . . 109
Nederlandsche Romantiek in het Museum, G. Kn. Wzn. 135
Het Trio Fleuri van Jan Toorop, G. Kn. Wzn. 141
Het Museum voor Moderne Kunst, G. Kn. Wzn. 195

Oude Kunstnijverheid.

Over Rotterdamsche tegels, H. C. G. 18
Verlichtingsartikelen, H. C. G. 46
Aanwinsten der Ceramiekverzameling, H. E. v. G. 119
In glas geslepen portretten van Prins Willem IV en Anna, A. St. 121
Een werk van den zilversmid H. C. Brechtel, dr. E. J. Haslinghuis 148
Islamische kunst in het Gemeente-Museum, door H. C. G. 151
Een stuk vroeg-Nederlandsche Majolica (c. 1620), H. E. v. G. 177
Van een oud Poppenhuis, H. C. G. 179
Aanwinsten Islamische kunst, H. C. G. 205

Beeldhouwkunst.

Werk van oude Haagsche Beeldhouwers, H. E. v. G. 56
Sculptuur-aanwinsten, H. E. v. G. 116
Beeldhouwwerk uit Italië 124

Prentverzameling.

Bladz.

Teekeningen van David Bles, H. E. v. G. 7
Aanwinsten van de Prentverzameling, G. Kn. Wzn. 25
Moderne Teekeningen en Prenten, G. Kn. Wzn. 42
Grafisch werk van P. Dupont, H. E. v. G. 118

Bibliotheek en Archief.

Een verzameling schildersbrieven, W. M. 8
Een vrijwel onbekende Medische Boekerij, W. M. 29
Het Archief van de Confrerie Pictura, W. M. 50
Een aanwinst voor de verzameling brieven van Haagsche Schilders, W. M. 66
Brieven van Thijs Maris, W. M. 143

Mededeelingen.

Gemeentelijke Eereplaquette 3
Tijd. Gemeentemuseum v. Moderne Kunst 11
Fonds voor de Verzamelingen v. Kunst en Wetenschap 11
Systematische Schoolversiering 11
Onze eerste Tijdelijke Tentoonstelling: Etsen v. M. A. Bauer 11
Planetarium Verhaar. 37
Catalogus der Historisch-Topografische bibliotheek. 125
Het Landschap zooals Hollandsche schilders het zagen 16e tot 20e eeuw 150
Personalia 12, 35, 36, 126
J. Jurriaan Kok 35
Berichten. 36, 37, 53, 69, 86, 125, 149

REGISTER.

Akkeringa, J. E., 42, 108.
Allebé, Aug., 16, 42.
Amerom, H. J. v., 90.
Arntzenius, Fl., 42.
Arntzenius, P., 108.
Autissier, L. M., 96.

Bakels, Dr. R. S., 17.
Bakhuijsen, Jul. v. d. S., 108.
Bakker, C., 98.
Bauer, M., 43.
Berg, G. J. v. d., 98.
Berlage, Dr. H. P., 71.
Beveren, Ch. van, 137.
Bieling, 45.
Bles, D., 5, 7, 8.
Blommers, B. J., 42.
Boilly, L. L., 114.
Bolomey, 29, 91, 101.
Bosboom, Joh. 9, 17, 66.
Bottema, Tj., 204.
Boze, J., 98.
Brechtel, H. C., 148.
Bredius, Dr. A., 127, 137, 218.
Bruyninx, D., 98
Buys, J., 91, 102.

Carrière, Eug., 45.
Caspari, H. W., 102.
Cels, C , 91.
Cezanne, P., 112.
Charlet, 110.
Cocq, Joh. de, 29.
Copley, Joh., 46.
Courbet, G., 110.
Cresant, J., 104.
Croix, P. F. de la, 91.

Daalhof, v., 108.
Daubigny, Ch., 110.
Dawaille, J. A., 91, 102, 196.
Decker, Fr., 91, 102.
Doudijns, M., 56.
Doudijns, W., 56.
Dupont, P., 118.
Dupuis, T., 116.
Dijk, Ph. van, 91.
Dijsselhof, G. W., 108.

Eekman, N., 44.
Egter van Wissekerke, A., 45.

Fargue, P. C. la, 28.

Gabain, E., 46.
Gabriël, P. J. C., 42.
Gauguin, P., 113.
Geelen, Chr. van, 91.
Geusendam, G. J., 102.
Gheyn, J. de, 25.
Gogh, V. van, 113, 202.
Goll. v. Frankensteyn, Jhr. J., 102.
Goya, 110.
Goyen, J. van, 113.
Graag, A. J. de, 45.
Guillaumin, A., 112.

Haag, T. Ph. Chr., 91, 102.
Haen, J. Ch. de, 98.
Hanedoes, L., 67.
Hannaert, Joh., 57.
Hari, Sr. J., 51.
Haverman, H. J., 3.
Hem, P. v. d., 109.
Hendriks, W., 91, 102.
Herwijnen, J. v., 204.
Hodges, Ch H., 91, 196.
Hodler, F., 138.
Holst, Prof. R. W. Roland, 46.
Hoogerwaard, Fr., 109.
Hoogstraten, Sam. v., 221.
Hoytema, Th. v. 42.
Huygens Sr., Chr., 61.

Ingen, v., 108.
Israëls, Is., 39.
Israëls, J., 137, 197.

Jelgersma, T. H., 93, 102.
Jongkind, J. B., 28, 112, 196.
Jonxis, J. L., 93.

Kamphuis, G., 98.
Kelder, T,, 204.
Keller, A. v , 111.
Klinkenberg, J. C. K., 199.
Kok, J. Jurr,, 35,
Kokoschka, O., 45.
Kollwitz, K., 46.
Koninck, Ph. de, 220.
Konijnenburg, W. A. v., 44, 62.
Kooy, W. B. v. d., 93.
Koster, P. P., 45.
Kruseman, C., 41, 137.
Kruseman, J. D., 8, 66.
Kuiper, J. 103.

Langendijk, D., 103.
Larson, Joh., 56.
Latouche, G., 42
Latour, F., 15, 112.
Lauwers, J. J., 103.
Lebeau, Chr., 44, 46.
Lelie, Adr. de, 93, 102, 196.
Lembach, Fr. v., 111.
Liebermann, M., 111.
Liotard, J. E., 93.
Loeff, D., 196.
Looyen, A., 67.
Lux, Et., 117.

Mankes, J., 40, 44.
Marinkelle, J., 98.
Maris. J., 86, 197.
Maris, M., 86, 143.
Mauve, A., 42.
Meerman, Mr., J., 114.
Mendes da Costa J., 116.
Mertens, J. C., 103.
Mesquita, J. de, 45.
Meulen, F. P. ter, 108.
Mieris de Jonge, Fr. v., 93.
Modersohn-Becker, P., 113.
Mol, W., 94, 103.
Monincks, C., 28.
Moritz, L., 94.
Mulder, D., 105.
Mij, Hier. v. d., 94.
Mijn, G. v. d , 94, 98, 103.

Nienhuys, B., 119.
Noorda, C. v., 103.
Nijmegen, D. v., 94.

Offermans, T., 42.

Oosterzee, H. A. van, 200.
Oyens, D., 41.

Palthe, J., 94.
Perkois, J., 103.
Perronneau, J. B., 94.
Picasso, P., 113.
Pieneman, J. W., 103.
Pieneman, N., 137.
Pothoven, H., 94, 103.
Prey, J. Z. S., 103.
Prins, J. H., 104.
Pronk, C., 28.

Quast, P., 23.
Queborn, D. v. d., 61.
Quinkhard, J. M., 94.

Redon, Od., 45.
Renoir, A., 112.
Ribera, G. de, 218.
Ritter, G. N., 100.
Roblin, 105.
Roelofs, Alb., 109.
Roermeester, 117.
Romans, J., 58.

Scheffer, J. B., 95, 104.
Scheffer—Lamme, 100.
Schelfhout, L., 45.
Scheltema, T., 96, 104.
Schepp, S. J. H., 105.
Schmidt, I., 95.
Schmidt, W. H., 137.
Schröder, C. 121 en 149.
Schouman, Aert, 95, 104.
Schuch, Ch., 111.
Sluyters, J., 203.
Son—Maris, Mevr., 143.
Spinny, G. de, 95.
Stolker, J., 95.
Storm v. 's-Gravesande, Jhr. Mr. Ch. N., 18, 45, 199.
Stortenbeker, P., 143.
Surie, J., 109.
Swan, J., 144.
Sweerts, M., 219.

Tadema, L. Alma, 6.
Talconet—Collot, 105.
Temminck, L., 96, 100.
Terwesten, Aug., 56.
Terwesten, P., 51.
Texeira de Mattos, 45.
Thepass, H., 96.
Thoma, H., 111.
Tischbein, J. F. A., 96.

Toorop, J., 43, 109, 141.
Toselli, Fr., 96, 100.
Troost, C,, 96.
Troostwijk, W. J. van, 196.
Troyon, C., 110.
Trübner, W., 111.

Velden, P. v. d., 18.
Venne, Adr. Pzn. v. d., 28.
Verbuys, A., 221.
Verhulst, R., 56.
Verkolje, N., 104.
Vermeiren, J., 117.
Verster, Fl., 200.
Vinkeles, R., 104.
Visser Bender, J. P., 104.
Vosmaer, C., 51.
Vrijmoet, J., 96.

Waldorp, A., 196.
Waldorp, J. G., 104.
Waning, C. v., 108.
Weissenbruch, J., 28.
Weissenbruch, J. H., 41.
Wiegman. M., 204.
Wisselingh, v., 144.
Witt, J. de, 104.
Witsen, S. v., 143.
Wit, J. de, 86.
Wolters—van Pee, H., 100, 104.
Wonder, P. C., 96.
Wijdeveld, H. Th., 3.
Wijk, Ch. v., 116.

Xavery, J. B., 59.

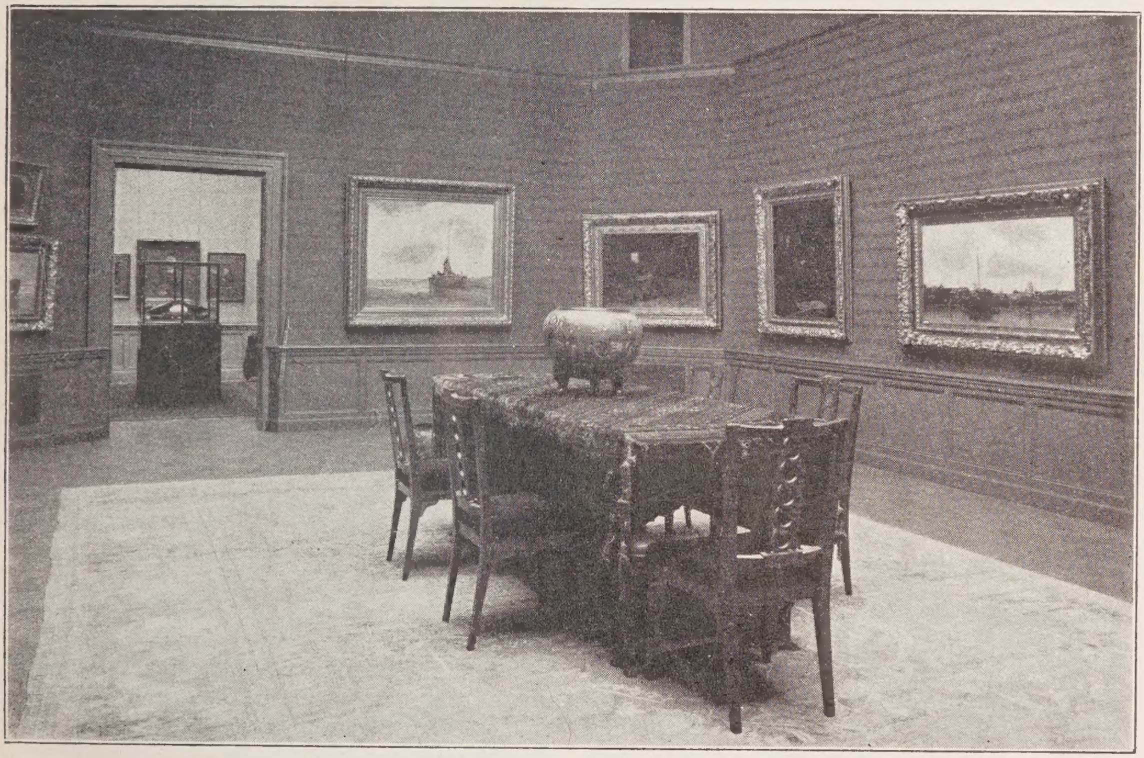
Zwart, W. de, 107, 200.

J. Maris. — Stadsgezicht.

In bruikleen van den Heer A. Preyer.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG I — APRIL 1919 — AFLEVERING I



De groote zaal in het tijdelijke Gemeente Museum voor Moderne Kunst in de Zeestraat (Panorama Mesdag.)

Ter Inleiding.

DEN 21 October 1918 nam de Gemeenteraad het voorstel van Burgemeester en Wethouders aan tot instelling van een Dienst voor Kunsten en Wetenschappen, er werd niet over gediscussieerd, de leden van den Gemeenteraad, die het woord voerden deden dit slechts om enkele inlichtingen te vragen of om met de denkbeelden, die door B. en W. waren ontwikkeld in de uitvoerige toelichting bij hun voorstel, hunne instemming te betuigen, Ook het onthaal, dat het voorstel bij het publiek vond, blijkens de uitingen in de pers, was in alle opzichten gunstig.

Een en ander geeft natuurlijk bijzonder veel steun aan de leiding van den Dienst, wanneer zij het werk wil ter hand nemen, dat voor haar blijkens het in bovengenoemd voorstel gegeven programma, is weggelegd.

Zij voelt zich gedragen door de sympathie van de Haagsche burgerij en van hare vertegenwoordiging. Maar zij voelt tevens, dat daardoor de verplichtingen, die zij op zich geladen heeft niet weinig zijn verzwaard, omdat die sympathie niet zoo levendig zou zijn, zonder dat er groote verwachtingen bestonden ten opzichte van hetgeen de Dienst zal tot stand brengen. Niemand minder dan de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen heeft,

bij de van hartelijke belangstelling getuigende woorden door hem gesproken bij de opening van het Museum voor Moderne Kunst, de Gemeente Den Haag zelfs met het oog op de instelling van dezen Dienst ten voorbeeld gesteld aan de andere groote steden in ons land, Misschien niet ten onrechte, want inderdaad is deze organisatie ten onzent iets geheel nieuws. Ook dat schept verplichtingen.
Geen beter middel is er om die gewekte sympathie te behouden, en om te toonen, dat het bestaan der verplichtingen wordt gevoeld, dan inderdaad iets te doen en te trachten iets tot stand te brengen, maar tevens om daarbij voeling te houden met hen, die de sympathie en de verwachtingen koesteren. Dat kan niet doelmatiger worden bereikt, dan door bekendheid te geven aan ons werk, onze plannen mede te deelen, onze wenschen te uiten, Dit is de bedoeling van deze Mededeelingen. Zij zullen voorloopig om de drie maanden verschijnen, en worden toegezonden aan allen, die op een of andere wijze van hunne belangstelling in de verzamelingen van Kunst en Wetenschap der Gemeente 's-Gravenhage hebben blijk gegeven, of die met den Dienst ten opzichte van zijne uitgaven in ruilverkeer willen treden. Om toezending te verkrijgen wende men zich tot den Directeur, Korte Vijverberg 7.

Ons Programma.

REEDS de toelichting, [1]) welke B. en W. gegeven hebben bij het voorstel tot instelling van onzen Dienst, ontwikkelde een programma voor zijn werkzaamheid. Wij kunnen dus volstaan met daaruit enkele punten over te nemen. Maar wij moeten die laten voorafgaan door eene aanhaling, welke achter het tamelijk zakelijke programma een breeder horizon opent. Zij is uit de korte redevoering door den Wethouder Jurriaan Kok tot verdediging van het voorstel in de Raadszitting van 21 October gehouden.
„Wil het geestelijk zoowel kunstzinnig als wetenschappelijk leven in ons land verhoogd worden, dan moeten ook de Gemeentebesturen niet achterblijven. De schoonheid behoort gemeen goed te zijn, wij daarentegen hebben dat een tijd lang verleerd en vergeten de band, die in vroegere eeuwen bestond tusschen de overheid en de kunstenaars en kunstambachten. Onze tijd mist daardoor nog den rijkdom van een overal bloeiende schoonheid, maar hij moet groeien in sociaal besef en dat besef, hetwelk van overheidswege moet worden gesteund en bezield, dat eischt de schoonheid weer op als gemeen goed voor allen.
.... Willen wij dat ideaal naderen dan moeten wij van meet of aan beginnen en dan komt aan de gemeenten daarbij een organiseerende en leidende taak toe, niet het minst aan de groote gemeenten die gevoelen cultuurcentra te zijn. Zij moeten in al wat zij tot stand brengen voor de stadsuitbreiding en stadsontwikkeling, in haar architectuur, in haar straatmeubilair, in haar onderwiis, in al haar werk, haar streven en haar uitingen, kunst en schoonheid laten meespreken. Zij moeten rijke verzamelingen aanleggen, zoowel tot genot als tot stichting van velen, en zij moeten bovenal de massa ontwikkelen tot het besef van de oneindige schatten aan levensvreugde, die kunst en schoonheid ieder mensch doen genieten."
In deze woorden is inderdaad de bedoeling van den nieuwen Gemeentelijken diensttak omschreven. De toekomst moet leeren of de Dienst erin geslaagd zal zijn in deze richting iets van beteekenis tot stand te brengen. Door enkele programpunten reeds nu aan te geven hebben B. en W. voor de naaste ontwikkeling de richting bepaald.
Voorop staat de oplossing van het museumvraagstuk. Dat daarbij de bevrediging van den reeds ouden wensch tot stichting van een Museum voor Moderne Kunst, een groote plaats inneemt, spreekt vanzelf. Maar de oplossing door B. en W. krachtens hunne toelichting gewenscht en mogelijk geacht beoogt toch nog meer. Een museum voor moderne kunst — schilder- en beeldhouwkunst, grafische kunst en gebruiks- en sierkunst omvattende, zonder zich tot Nederlandsche kunst te bepalen — zal de behoefte aan aesthetische ontroering bevredigen; maar daarnaast is verzorging van een andere behoefte allernoodzakelijkst: die namelijk om te zien, hoe de gebruikskunst zich in den loop der tijden ontwikkeld heeft en kunst en schoonheid zich in verschillenden stijl hebben uitgesproken, aan wat men dus een museum voor oude en moderne kunstnijverheid zou kunnen noemen. In de derde plaats zal het bestaande historische, plaatselijke museum op den Korten Vijverberg in dat karakter tot grooter zuiverheid en evenwicht moeten worden gebracht. Tenslotte zal aan dit complex van musea nog een gebouw dienen te worden toegevoegd, dat lokalen voor congressen, een groote en verschillende kleinere gehoorzalen zal bevatten en dat tevens de gelegenheid opent van geregelde tentoonstellingen op het gebied van kunst of wetenschap; een gebouw waarvan het

[1]) Men vindt deze volledig afgedrukt in de Bijlagen tot de Handelingen van den Gemeenteraad, 1918, onder No. 1378. De discussie over het voorstel in die Handelingen pag. 1052—1059.

gemis in den Haag thans bij toeneming wordt gevoeld.
Dit te verwezenlijken is dus het eerste deel van het programma, waarmede de directie voorshands genoeg te doen heeft. Toch zal reeds terstond ook op andere dingen moeten worden gelet. Het oud-archief en de historisch-topografische bibliotheek zijn immers bij den Dienst ondergebracht, terwijl ook het toezicht op alle gemeentelijke bezittingen (roerende en onroerende) die kunst- of historische waarde bezitten aan de directie is toevertrouwd.
Overigens zal de directie voeling moeten houden of zien te krijgen met alle stroomingen, welke zich in de Gemeente voordoen en welke cultureele strekking hebben, teneinde daarin organisatie en leiding te brengen en ze te doen strekken tot zoo groot mogelijk algemeen nut, en tevens om daardoor de ontwikkeling van 's-Gravenhage-zelf als middenpunt van kunstleven zoo krachtig mogelijk te bevorderen, omdat in een dergelijke ontwikkeling B. en W. de eigen geaardheid der stad het best tot haar recht meenen te zien komen.
Van de onderwerpen op het wijder gebied van den Dienst, welke reeds zijn aangevat, noemen wij dat der schoolversiering. Een voorstel om met een bescheiden crediet daarmede een begin te maken heeft bij de verschijning van dit nummer bereids den Gemeenteraad bereikt. Over een nieuwe eereplaquette door het Gemeentebestuur uit te reiken, en wier ontstaan mede tot de bemoeiïngen der Directie behoorde vindt men hieronder eene mededeeling.

H. E. v. G.

De Gemeentelijke Eereplaquette.

Het Gemeentebestuur reikt in bijzondere gevallen aan verdienstelijke burgers of ambtenaren een penning van verdienste uit, als eene onderscheiding en erkenning. De penning werd sedert 1869 naar stempels van Menger geslagen en was zeer simpel en weinig aantrekkelijk. B. en W. zijn nu te rade gegaan om een nieuw model penning of plaquette te doen ontwerpen en de opdracht daartoe werd door bemiddeling van den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen gegeven aan den Heer H. Th. Wijdeveld te Amsterdam. Deze kunstenaar was in de oplossing der hem gegeven opgave zeer gelukkig. De plaquette heeft bij hare, uit den aard der zaak kleine afmeting toch een monumentaal karakter; zij maakt hare bedoeling terstond duidelijk, en het eenvoudig aangebrachte stadswapen duidt voldoende de herkomst aan. Bovendien heeft zij ook als geheel iets origineels, dat wellicht navolging vinden zal.

Wijdeveld ontwierp namelijk de plaquette zóó, dat zij in een klein voetstukje kan worden opgezet en dus niet in haar etui — onttrokken aan het gezicht — behoeft te blijven rusten. De firma C. J. Begeer voerde het ontwerp uit. Een afbeelding van het eerste uitgereikte exemplaar vindt men hierboven.

Werk van Haverman.

HAVERMAN'S jubileum gevolgd door de tentoonstelling in Pulchri Studio, is voor de Gemeentelijke verzameling niet zonder vrucht geweest. De leerlingen van den meester vonden er eene gereede aanleiding in om hem eene hulde te bereiden, door een zijner teekeningen aan te koopen ter plaatsing in het Museum voor Moderne Kunst. De keuze viel op een der beste aquarel-portretten, die Haverman maakte: het in 1896 geteekende kleine portret van zijn vrouw, dat hierbij is afgebeeld. Het is niet onbekend: herhaaldelijk als het op tentoonstellingen verscheen, trok het de aandacht. Het is, om de mooie, diep-groene kleur van den achtergrond vooral, met primitieve portretten vergeleken. Uiterlijk inderdaad niet ten onrechte: het heeft er de stemmigheid van, de rijke kleurverhouding en de zuiverheid van lijn. Maar het heeft toch innerlijke qualiteiten, die ons nog nader staan en die het tot een modern werk stempelen van, voor Haverman, typische en bijzondere beteekenis. Immers er is een mate van psychologische waarneming in be-

reikt, die Haverman op zijn best is, zonder overheersching van het cerebrale, dat ons somwijlen zijn portretten te koud doet vinden. Hier, in de waterverf, is de colorist mèt den fijngevoeligen menschenkenner in evenwichtige samenwerking; de gerijpte kunstenaar was hier bezig in betoomden drift.

Deze, daarom bijzonder welkome, aanwinst hier aankondigend, word ik vanzelf gelokt tot eene vergelijking met een tweede aanwinst, eveneens in 1918 verkregen van werk van hem: het levensgroote naaktfiguur uit 1895: Volle Zomer: een rossige, naakte vrouw, op den rug gezien; het werd door een ongenoemde ten geschenke gegeven. Het is in bijna elk opzicht het tegengestelde van het hierboven besprokene. Slechts de knapheid van teekening, de soliditeit van bouw en modelé heeft het ermede gemeen. Van betoomden drift echter is hier geen sprake: ontstuimig heeft de schilder hier zijn weelde van kleuren op het doek gebracht: rondom het welige, in het zonlicht badende vrouwenlijf stroomt een rijkdom van kleur, die, in 1895, zeker on-Hollandsch was en die ons sterk aan Fransche invloeden — Degas bijvoorbeeld — denken doet. Er is in het „Volle Lente" getitelde schilderij, dat ook ter tentoonstelling aanwezig was, en dat als een pendant van het onze beschouwd worden kan, meer teerheid en een fijner genuanceerde stemming, nog niet die zomer-zonnebrand, maar het verraadt geheel dezelfde penceelvoering, evenals de „Moederweelde" — eigendom van mej. Repelius. — Zoo vormen deze drie schilderijen een merkwaardige trits, die een eigenaardigen kant van Havermans kunnen volledig zien laat, en waarin niet slechts de kleurminnaar, doch ook de vrouwenbegrijper zich uitspreekt: de in verwachting droomende jonge vrouw in volle lente, de blije moeder en dan de vrouw van rijpe weelderigheid heeft hij elke in haar bijzonderheid gegeven. Zoo geeft ook deze aanwinst reden te over om erkentelijk te zijn.

In verband met deze twee aanwinsten geef ik hier een opsomming van hetgeen onze verzamelingen aan werk van Haverman bevatten, wat, omdat er een vrij groot aantal Haagsche portretten bij zijn, ook om andere redenen beteekenis hebben kan.

Volle Zomer, 1895, olieverf, geschenk van een ongenoemde, 1918.
Baker met kind, olieverf, geschenk van den Heer J. Jurriaan Kok, 1914.
Mr. H. Viotta, 1917, olieverf, geschenk van het Mahlercomité, 1917.
Zelfportret, 1883, aquarel, aangekocht 1918.
Mevr. C. Havermann—Birnie, 1896, aquarel, geschenk van leerlingen, 1918.
Dr. A. Kuyper, aquarel, geschenk van een belangstellende.
H. W. Mesdag, aquarel, geschenk van een belangstellende.

Mr. T. M. C. Asser,	krijtteekening.
Chr. Bisschop, 1902,	krijtteekening.
B. J. Blommers,	krijtteekening.
J. F. W. Conrad, 1902,	krijtteekening.
Louis Couperus,	krijtteekening.
Dr. W. Doorenbos, 1900,	krijtteekening,
Marcellus Emants, 1897,	krijtteekening.
Mr. J. L. Gleichman, 1896,	krijtteekening.
Mr. Ph. W. van Heusde, 1899,	krijtteekening.
Richard Hol, 1903,	krijtteekening,
geschenk van den Heer W. Nijhoff, 1915.	
Mr S. van Houten,	krijtteekening,
Th. van Hoytema,	krijtteekening.
Jozef Israëls, 1895,	krijtteekening.
Hélène Swarth, 1896,	krijtteekening,
Mr. N. G. Pierson,	aquarel.
Jhr. Mr. A. F. de Savornin Lohman, 1901.	krijtteekening.
Jan T. Toorop,	aquarel.
Jhr. G. M. Verspyck, 1897,	krijtteekening.
C. F. L. de Wild,	krijtteekening.
Charles van Wijk, 1901,	krijtteekening.

Indien geene schenking vermeld is, zijn de stukken aangekocht.

Het museum bezit bovendien het fijne, treffende potloodportret door den jonggestorven L. Verwey van Haverman gemaakt.

H. E. v. G.

Damesportretten van David Bles en Alma Tadema.

DAVID Bles en Alma Tadema hebben vrijwel dezelfde compositie gekozen toen zij de portretten te schilderen hadden, die, onder meer, de collectie der moderne kunstwerken van de Gemeente 's-Gravenhage verrijkten, op het oogenblik dat deze in het Panorama-gebouw aan de Zeestraat een, zij het dan ook tijdelijk, toch waardig onderkomen vonden, het eerste als bruikleen van de erfgenamen van den schilder, het ander als geschenk van Dr. L. M. Son.

De overeenstemming in houding behoeft niet nader omschreven te worden. Dat is echter geen reden aan ontleening van den een aan den ander te denken. Deze houding is zoo natuurlijk, het attribuut van den waaier voor de jonge, elegante vrouw, vooral wanneer zij, zooals op het portret van Bles' dochter, in avondtoilet gekleed is, zoo voor de hand liggend, dat ieder voor zich wel op dit denkbeeld gekomen

kan zijn. Toch geloof ik niet dat dat hier het geval is. Zij vonden tallooze voorbeelden voor deze opstelling van hun model bij de 17 de-eeuwsche portretschilders.

Op het pendant van zoo'n portret, dat van den heer, verving de handschoen dan meestal den waaier. Op het damesportret van H. G. Pot, onlangs als bruikleen van Dr. Bredius in het Mauritshuis gekomen, houdt de vrouw spelenderwijs den handschoen tusschen de vingers. Bles combineerde beide attributen. Er is echter een groot verschil tusschen deze oude werken en de 19e eeuwsche schilderijen. Bij deze laatste ontbreekt het statige, het wel-burgerlijke, maar toch ook zelf-verzekerd stoere en frissche dat schijnt te zegevieren over de penetrante zielsontleding of (als bij van Dijck), de nobele zwier, de grandezza zijner aristocratische dames. Al deze vrouwen hebben, hoezeer hun karakters ons ook door de schilders meedoogenloos onthuld zijn met erbarminglooze openbaring van hunne kleine zwakheden, een cachet van individueele belangrijkheid behouden, dat hun allen gemeenzaam schijnt te zijn, maar dat wij vaak tevergeefs in eigen omgeving zoeken. Het ligt er niet aan, dat de menscli van heden minder belangrijk zijn zou, maar wel dat wij niet dien scherpen, doordringenden blik bezit-

ten van de oude kunstenaars, die, zeer zeker oneindig beter vaklieden dan de 19e eeuwsche en ook de moderne schilders, door het grootere gemak waarmede zij de technische moeilijkheden overwonnen, zich meer geheel konden wijden aan de opsporing en weergave van de geestelijke waarden van hun model. Zoo beschouwd, zijn beide portretten modern te noemen. Toch gaapt er een diepe klove tusschen Bles' werk en onzen tijd. De kunst van Bles gaat alweer tot de historie behooren. Wij staan nu ver genoeg van deze periode af, om niet meer persoonlijk geërgerd te worden door dit vrijwel kritieklooze tentoonspreiden van goedmoedige burgerlijkheid, van sentimentaliteiterigheid. Daarin is hij zoo ver de mindere van zijn Duitschen geestverwant Spitzweg, wiens spot, zoowel als zijn romantiek hem vreemd zijn. Romantiek, die met zich zelf den draak steekt, dat is het, wat, behalve de uitstekende eigenschappen van het schilderwerk zelve, het werk van Spitzweg voor den modernen mensch zooveel aantrekkelijks geeft. Maar zoo een romantische clairvoyance ontbreekt in het duffe Holland van het midden der vorige eeuw maar al te zeer. Want de ironie van een Bakker Korff, (sarcasme is een te sterk woord) spot niet met de geest der romantiek zelf (wanneer men een zoo wijdsch begrip als romantiek ten minste mag aanroepen bij een kunst die een beetje bitter lacht om oude-jonge-juffrouwen). Maar deze drie tijdgenoten, Bles, Bakker Korff en Spitzweg behooren ook eigenlijk niet meer tot het tijdperk der romantici: zij vertegenwoordigen een nabloei, een toepassing van de groote beginselen in het kleine, een intimiseering waar geen plaats meer is voor de grootsche hartstochten. En, zooals op het dreunende rythme of ongebreidelde vuur van de uiterlijke Barok van het Zuiden, in het Noorden het harmonieuse maar speelsche, het dartele, maar beheerschte Rokoko gevolgd is, zoo verving in de 19de eeuw deze vreedzaam-humoristische, intiem-delicate kunst in de Germaansche landen de uitbundige dramatiek van het Romaansche Zuiden.

Al wordt deze uitwijding niet door het boven dit opstel genoemde portret van Bles gerechtvaardigd, toch meen ik voor deze historische paralel plaats te mogen vragen, daar het Museum — dank zij de gulheid van dezelfde erfgenamen — ook met eenige typische werken van Bles — van hooger qualiteit — verrijkt is. Bijzonder fijn is b.v.: „Vaders vedeldeuntje bij de wieg", waar de geestige, pittige schilderwijze boeit, evengoed als de „anecdote" zelf. Hier is de sfeer van huiselijke intimiteit goed getroffen en hindert geen overgevoeligheid of weekheid, zooals in het, in alle opzichten minder aangename „Lichte en zware rouw." Als schilderwerk nog verdienstelijker is „de Huisvrienden", waar wij genieten kunnen van een meesterschap dat aan Gerard Dou herinnert, maar wij ons ook tegelijkertijd afvragen, waarom zulk een doek ons toch minder ontroert dan het werk van den ouden meester. Omdat wij hier de ontroering van den schilder zelf, van wat hij als schoonheid ondervond, missen. Ik stel mij voor dat voor Bles de anecdote en de perfecte uitbeelding hoofdzaak waren en hij zich weinig om schoonheid bekommerd zal hebben, in zooverre die niet in een harmonische figuren- en kleurengroepeering bestond. Maar desniettegenstaande zal men genoegen vinden in de beschouwing, hoe bijvoorbeeld zoo'n zilveren vruchtenschaal of het presenteerbladje geschilderd is.

Het portret van Mej. Bles is in het werk van den meester een ongewone verschijning. Zoowel naar formaat als onderwerp valt het uit de massa: een levensgroot kniestuk, een elegante jonge vrouw in kostbaar avondtoilet, tegen donkerrood fond, een schilderij dat men eerder uit een modern Parijsch atelier dan van onzen braven Bles zou verwachten. Ik geloof dan ook dat, hoewel dit een laat werk van den schilder is (van omtrent 1883) herinneringen uit zijn Parijschen studietijd er in naleven. Er zijn b.v. Fransche portretten van omstreeks de vijftiger jaren die geheel den zelfden achtergrond vertoonen. Sommige elementen verraden echter den Bles, zooals wij hem gewoonlijk kennen: zooals de een beetje spottend coquette gelaatsuitdrukking en hier en daar de puntige schilderwijzen, b.v. de als met verfspatjes gedane waaier.

Geheel anders is het mooie portretje van Mevrouw Son—Maris uit het jaar 1897, gemerkt met het volgnummer Op. CCCLI. Tegen het donkere fond, waarin de bonte reflexen van Japansche zijde of lak oplichten, staat de jonge blonde vrouw in een heel licht mantelpak als in afwachtende houding. De bonte vogels en bloemen met de stralend groene reflex in den achtergrond, het zachte, maar rijp bloeiende incarnaat onder het fijne blonde krulhaar geven een heerlijke, vooral decoratieve kleurenharmonie. De schilder is ons in zoo'n fijn portretje veel sympathieker dan in zijn groote, uiterst knappe, maar koude en leege figuurstukken: hier is smaak gepaard aan toewijding, hier is kleurenweelde en eenvoud van voorstelling. Dit schilderijtje verrijkt op gelukkige wijze de verzameling moderne Hollandsche schilderijen met het werk van een meester, die in de Nederlandsche musea zeldzaam vertegenwoordigd is.

Knuttel.

Teekeningen van David Bles.

Mr. A. E. Bles heeft met groote vrijgevigheid aan het Museum, behalve enkele op zijn vader betrekking hebbende relieken, ook diens verzameling schetsboeken en zeven groote portefeuille's met schetsen en teekeningen geschonken. Er zal later wel eens gelegenheid zijn om op de beteekenis dezer collectie terug te komen, wanneer de catalogiseering ervan zal zijn voltooid. Maar één factor daarvan mag hier wel reeds worden medegedeeld, dat is de belangrijke stof, die zij levert

om ons Bles' manier van werken te doen kennen en de gegevens, die zij ons verschaft voor de geschiedenis van verschillende zijner belangrijkste schilderijen. Voor „de Huispoëet" bijvoorbeeld — waarvan de aquarel met de collectie Langerhuizen in het l.l. najaar bij Fred. Muller geveild werd — zijn tal van voorstudies aanwezig, die ons openbaren hoe conscientieus Bles bij zijn arbeid te werk ging. De studies naar poseerende modellen zijn zelfs over twee jaren verdeeld; verschillende compositieproeven laten zien hoezeer hij naar evenwicht en rust zocht in zijn, toch aan personen zoo rijke doeken. Curieus is, dat de afzonderlijke teekening van het vertrek, gemaakt is naar een in een aanzienlijke Haagsche woning.

Van een ander bekend schilderij, dat eene weinig opgewekte bruid laat zien te midden der voorbereiding van het trouwfeest, geven de hierbij gevoegde afbeeldingen ons eveneens iets van de wordingsgeschiedenis te aanschouwen. Elk détail haast zou men uit de schetsen en schetsboeken kunnen terugvinden.

En dan: welk een fijne, gevoelige teekenaar was Bles! Als wij ons aangetrokken gevoelen door den luchtigen zwier, waarmede hij bijvoorbeeld het hierbij gereproduceerde dametje heeft weergegeven, herinner ik er aan hoe eenzelfde gevoeligheid van lijn evenzeer op te merken is in een zich ook in onze verzameling bevindende teekening naar den gevel van het huis van Groen op den Korten Vijverberg, ondanks haar uitvoerigheid en de haast pijnlijke zorg, die ze verraadt. Deze zonder twijfel, evenals menig blad in de schetsboeken, vertelt ons hoe zulk een meesterschap in de teekening verkregen en behouden werd!

H. E. v. G.

▫ ▫ ▫ ▫ ▫

Eene verzameling schilders-brieven.

HET gebouw van het oud-archief herbergt tevens de bibliotheek der gemeente 's-Gravenhage, die bestaat uit een zich steeds uitbreidende verzameling van boeken, brochures en andere stukken betreffende het den Haag van voorheen en thans. Waarschijnlijk nog dit jaar zal de catalogus dezer boekerij, bewerkt in hoofdzaak volgens de door Mr. Overvoorde te Dordrecht en Leiden toegepaste methode, in druk verschijnen en hierin zal men een groote plaats ingeruimd vinden aan de afdeeling getiteld: Biographieën van inwoners van 's-Gravenhage. De meeste schilders, die den roem der Haagsche school hebben uitgemaakt, benevens een groot getal van hun voorloopers en voorgangers zal men hier door brieven van hun hand vertegenwoordigd zien. Op deze brievencollectie in het kort de aandacht te vestigen is het doel van deze regelen. In vijf portefeuilles worden een aanmerkelijk aantal brieven bewaard van ongeveer honderd schilders, die te 's-Gravenhage hebben gewerkt en geleefd. Brieven van een even groot getal schilders buiten den Haag wonend zijn er bijgevoegd en completeeren op aardige wijze het beeld, dat men uit deze correspondentie krijgt van het kunstleven tusschen 1840 en 1890. De brieven zijn aan 23 verschillende personen geadresseerd, maar ze zijn niet van evenzoovele zijden aan onze bibliotheek gekomen. Integendeel, verreweg het grootste deel is afkomstig van slechts drie brievenverzamelingen.

Teneerste zijn eenige jaren geleden de brieven, door den dierenschilder Pieter Stortenbeker van schilders ontvangen, verkregen. Deze correspondentie is tamelijk uitgebreid en omvat brieven van de meeste kunstenaars uit Stortenbeker's dagen. Stortenbeker n.l. was langen tijd secretaris der Teekenmaatschappij en had in deze functie, welwillend als hij was, veel voeling met zijn kunstbroeders in zaken van verkoop e. d.

In de tweede plaats schonk de heer S. van Witsen nog kort voor zijn dood alle aan hem gerichte brieven en briefjes van kunstenaars afkomstig, terwijl in de derde plaats verleden jaar door de vrijgevigheid van Mr. A. E. Bles de uitgebreide verzameling schildersbrieven verworven is, die door David Bles was bijeengebracht. Deze schilder onderhield met zijn kunstvrienden een drukke briefwisseling, wat in zijn aangename omgangsvormen, zijn portefeuille van kunstwerken en in zijn presidentschap van Pulchri voldoende verklaring vindt. Bovendien vormde hij van zijn brieven een bepaalde collectie van autographen van schilders, die hij op allerlei wijzen, o.a. door ruiling met Immerzeel, trachtte aan te vullen met brieven van schilders, die reeds overleden waren of waarmede hij niet in briefwisseling stond. Zoo is het te begrijpen, dat tal van brieven aan geheel andere personen gericht tusschen de papieren van de familie Bles werden aangetroffen.

Van verschillende andere zijden zijn tenslotte voor onze bibliotheek schildersbrieven ontvangen en het is zeer te hopen, dat deze verzameling op den duur zal worden uitgebreid. Het is helaas eenige maanden geleden mislukt de hand te leggen op de bekende verzameling van handschriften van Haagsche schilders der 19de eeuw, bijeengebracht door J. D. Kruseman.

Maar toch ontvangt men bij het doorlezen van de brieven, die thans in de Gemeente-bibliotheek bewaard worden, een aardigen kijk op het kunstleven in en rond den Haag tusschen de genoemde jaren. Tusschen 1840 en 1850 vinden we in hoofdzaak de jeugdcorrespondentie van David Bles, o. a. met den jongen Jan

Weisenbruch en verscheidene andere tijdgenooten. Bles vertoefde eenigen tijd te Parijs om op het atelier van den vermaarden Robert Fleury te studeeren. Daar ontving hij menigen brief met berichten over het kunstleven in zijn geboortestad. Behalve met tijdgenooten echter correspondeerde Bles ook met zijn leermeester, den zelfgenoegzamen en in zijn tijd zeer beroemden Cornelis Kruseman. Van hem had David Bles een drietal jaren les gehad voor f 25.— in de drie maanden, naar uit een bewaard gebleven kwitantie uit 1840 blijkt.
Kruseman vertoefde in 1843 en 1844 langdurig in Italië, vanwaar hij verscheidene brieven aan zijn oudleerlingen richtte. In Rome werkte hij aan zijn Johannes de Dooper, een doek, dat kort als het zelf slechts heeft bestaan, zijn vervaardiger wel roem, maar helaas geen duurzamen, heeft kunnen verschaffen. Over dit werk schrijft Kruseman veel. Maar ook voegt hij er beschouwingen bij, die zelfs in het licht van dien tijd nog in staat zijn ons te verbazen. Zoo lezen we b. v. in een brief uit Albano van 18 October 1843, dat hij een schilderij heeft voltooid op bestelling van een Russischen prins, waarvan hij het onderwerp uitvoerig beschrijft.
Het is een boerenvrouw met een ziek kind, dat zij stervend waant, op schoot, die samen met eenige omstanders een gebed doet voor het herstel van den zieke. En hierover houdt Kruseman de volgende bespiegeling: „Ofschoon ik „een boeren-binnenhuis schilderde, de taak was „voor mij dezelfde, als 't geen men vulgairement „een *historieele* schilderij noemt, even juist als „of aan dat woord het superlatieve van moey„lijkheden, verhevenheid enz., gelegen is. Neen „vriend, ik heb over dit stuk geleerd, dat het „tamelijk onverschillig is of het beeld of de na„tuur die ik wil voorstellen in al haar leven en „werking *een bekende naam* heeft of niet, het „moet *een mensch zijn*, en de boerin te kleeden „en te *karakteriseeren naar waarheid* vind ik „even moeylijk en even voornaam alsof het een „koningin of heilige bekende persoon waare." „Ik heb", zegt hij iets verder, „getracht in dit „stuk uit te drukken, de woorden eener tekst „uit de *zendbrief* van den apostel Jacobus, *het „gebed des geloofs zal den kranke herstellen*, „gij ziet alzoo dat men ook in het eenvoudigst „gewaad de verhevenste zin kan uitdrukken, „de wijze *hoe*, hier komt het op aan". Merkwaardige schilder inderdaad, die dit op zijn 46^e^ jaar nog moest leeren.
In een lateren brief uit Rome, van 15 October 1844 zegt hij, hoe gemakkelijk toch het schilderen is van een tafreel uit de 16de of 17de eeuw, waarvoor men slechts een of ander prentenboek behoeft op te slaan, vergeleken bij het schilderen van een „epoque", waarvan bijna niets bekend is. „Hier moet dus", roept hij uit, „*eigen „vinding* en *smaak* het meest afdoen en dat is „wel de moeylijkste dictée, en welke niet licht te „bevredigen is, juist bij de groote vrijheid waar„mede men werken kan, doch welke tevens eene „even groote leegte is. O, vuld die dan aan met „een paar mantels, tuniques, sjerpen, lappen en „prullen en schep daaruit een gebeurtenis, een „volk, een karakter, waarvan men niets zag en „men leert dan hoe moeylijk de kunst is."
Uit de brieven van later datum krijgt men een prettigen indruk van het genoeglijk en vriendschappelijk verkeer onder de Haagsche schilders. Men ziet, hoe telkens onderling costumes en schilderachtige meubelstukken worden geleend, dat Bles als hij een nieuw stuk opzet, al zijn costumes en requisieten rond zich moet hebben om er uit te kiezen, dat Bakker Korff een schets maakt naar een Chineesch kamerschut in het bezit van Bles en dat deze prenten leent van van Witsen om na te teekenen.
Tal van brieven verzoeken om goede plaatsing van schilderijen op exposities, iets waarop zoowel Stortenbeker — Stortje zooals zijn vrienden hem noemen — als Bles door hun officieele functies veel invloed hadden. Onder deze verzoeken valt op een brief van Jozef Israëls van 9 April 1847, toen hij dus 23 jaar oud was. Hij zendt daarbij samen met J. van Koningsveld uit Parijs, waar hij op het atelier van Picot werkte, een schilderij aan David Bles voor een tentoonstelling. Over den prijs, dien ze oningevuld hebben gelaten schrijven de jonge kunstenaars: „... mogt U 500 gulden niet te veel toe„schijnen vult dat cijfer dan s.v.p. in: aange„zien het ons eerste werk is, kunnen wij er vol„strekt geene waarde aan geven, schijnt U dat „evenwel te veel, dat dan 450 à 400 de prijs zij, „zooals gij dit arrangeert is ons dit goed..."
Over Bosboom, waarvan een door B. S. van Hove geteekende kwitantie uit 1835 van f 15.— voor „3 maanden Instructie in de schilderkunst" aanwezig is, geven onze brieven nog eenige gegevens. Dat reeds kort na zijn huwelijk zijn woning aan den Zuidwal een middelpunt vormde voor de ontmoeting van kunstzinnige Hagenaars, blijkt uit een briefje van 7 December 1851, waarin hij ook namens zijn vrouw bericht, dat ze voortaan elken zondagavond na 7 uur thuis zullen zijn tot het ontvangen van hunne vrienden. Over Bosboom's groote zorgen in de ernstige ziekte van zijn vrouw in 1864 en van de gelukkige stemming waarin hij door haar herstel verkeerde zijn reeds meerdere bewijzen gepubliceerd. Treffend blijkt dit echter ook nog uit een brief aan Bles van 28 Mei, waarin hij o. a. schrijft: „.... Dat gij mij geschreven hebt „doet mij genoegen, omdat ik er gelukkig op „mag antwoorden, dat er „eenige" vooruitgang „ten goede bestaat. In de Haven zijn we nog „niet maar nabij de Reede, zei Dr. K (iehl) gist.

„ochtend — moge er nu geen nieuwe storm op-
„steken want menig scheepje vergaat juist in het
„gezigt van de Haven, maar ik houd moed en
„met mijn trouwe zuster B (et Bosboom) doen
„wij wat in gewone tijden ondoenlijk schijnt.
„'t Is een dag en een nacht voor ons gedurende
„vele dagen en juist nu schrijf ik meer dan ooit,
„soms al loopende, dat geeft afleiding maar in
„naauw verband met al ons doen en denken,
„daarom vliegt de pen als van zelf.
„Terwijl ik dezen schrijf ligt de Patient gerust
„te slapen. Dààr is wat naar gewenscht en dit
„komt nu af en toe sedert gist. nacht en allengs
„van langer duur. Met dit al kan ik niet anders
„van huis dan om wat adem te scheppen op
„mijn buurtje...,"

Zooals gezegd zijn vele brieven uit de verzameling, die ons thans bezig houdt, gericht aan Salomon van Witsen, den man wiens beteekenis als kunstbeoordeelaar grooter was dan als schilder te midden van zijn Haagsche kunstbroeders. Uit de van hem afkomstige brieven blijkt, dat hij vele costumes e.d. bezat, waarvoor telkens vragen inkwamen, terwijl hij tallooze malen wordt uitgenoodigd in de tableaux vivants op Pulchri een plaats in te nemen. Van zijn langjarige vriendschap met Jozef Israëls is een curieus stel briefjes en kaartjes getuigenis. Tusschen de jaren 1875 en 1904 n.l. was het de vaste regel, dat Israëls elken Zaterdagmorgen bij van Witsen kwam om te praten en te wandelen. Precies hoe dikwijls Israëls verhinderd was en dit schriftelijk berichtte is na te gaan, want van Witsen heeft al deze berichtjes bewaard. Hoe onbelangrijk de meesten ook zijn, uit het geheel krijgt men toch een beeld van Israëls' bezig leven en wie vindt het niet aardig op 14 Juni 1889 te lezen, dat de wandeling niet kan doorgaan „want ik moet morgen bij mijn zoontje zijn werk kijken." Israëls stuurde zijnen vriend ook telkens kleine briefjes om hem aan zijn plicht om te stemmen te herinneren en schreef hem van zijn reizen menigen langen, intressanten brief.

Uit de jaren na 1870, toen de Haagsche school haar glorie beleefde, zijn een veel minder groot aantal brieven aanwezig. Dit is niet bevreemdend. Bles, Stortenbeker en hun tijdgenooten waren toen eenigszins op den achtergrond gedrongen en ze voelden dit zelf, getuige een brief van Cornelis Springer uit 1887, waarin hij na zijn 70en verjaardag schrijft, dat heel wat kunstenaars den feestdag hebben vergeten: „...
„van het nieuwe geslacht kon ik niets anders
„verwachten daarvoor wordt mijn product te
„ouderwets en nietsbeduidend. Ja vriend, men
„wordt oud en kan niet meer met de stroom mee
„en moet men maar denken, ik heb mijn tijd
gehad, valé."

Met deze voorbeelden, waarvan het aantal gemakkelijk kan verveelvoudigd, worden is voldoende aangetoond, dat de brievencollectie van onze bibliotheek niet zonder belang is, hoewel slechts een eerste begin.

Maar toch dient nog met een enkel woord gewezen op een zestal brieven van Matthijs Maris, waaronder enkele werkelijk zeer lezenswaardige. Een ervan, gericht aan Stortenbeker, moge hier tenslotte nog afgedrukt worden. De brief is, zooals alle overige, ongedateerd, („ik ben nooit „erg thuis geweest in datummen, die deugd kan „ik me maar niet aanwennen" schrijft hij zelf ergens) maar is volgens het poststempel op de bewaard gebleven enveloppe van Februari 1876 en te Parijs geschreven. Hij luidt:

„Welzoo baasje!
„Ga je me zoo eens schrijven! dat doet me ple-
„zier, maar teekeningen vent! ik maak ze niet.
„Ik heb goddome geen plank, je zult zeggen
„schaft je er een aan, dat zal ik dan ook maar
„eens doen, dan krijg ik er misschien lust in, er
„papier op te spannen, en dan zal de rest wel
„volgen, 't is al twee jaren dat ik een teekening
„voor je begonnen ben op een deksel van een
„doos, maar het papier vloeit.
„Nouw neem ik me alle jaren voor, en stellig
„voor, een teekening in te zenden, maar daar
„komt niks van, wat zul je er aan doen? Met
„luye jagers is het kwaad hazen schieten, 't is
„beest en schandalig, en daarbij ben ik je er een
„schuldig, je hebt me van zijn leven eens uit den
„brand geholpen met tien gulden, je praat er
„van een voor je portefeuille te maken, maar
„eerst onze zaakjes in orde, en dan zullen we
„zien of we je het vel over de ooren kunnen
„stroopen.
„Ik ga over een paar dagen naar Londen, ik
„had allang weg moeten zijn, maar ik ben niet
„al te best in orde geweest, die verdomde kie-
„zen zijn weer aan 't spooken geraakt.....
„die rooje haaren niet van me moel kunnen
„snijen, ik zie er uit als een bosjesman, de
„heere ontferme zich mijner, in all vrede en
„zaligheid,

Je vrind
Thijs.

„'t Is al bijna drie jaren dat ze mijn huis ver-
„huist hebben 183 rue marcadet."

Moge uit deze bladzijden duidelijk zijn geworden, hoezeer zulke brieven mee kunnen werken tot het vormen van een beeld van het Haagsche leven in bepaalde kringen en tijdperken. En moge dan ieder, die in het bezit is van brieven, niet alleen van beeldende kunstenaars, maar evengoed van litteratoren, geleerden en anderen, die in den Haag hebben geleefd en gewerkt, besluiten ze aan de gemeente-bibliotheek

af te staan. Dan kan het bescheiden begin, dat thans is gemaakt, de basis worden van een groote en rijke verzameling Haagsch historisch materiaal.

W. Moll.

▫ ▫▫▫ ▫

Tijdelijk Gemeente-museum voor Moderne Kunst.

Tegelijk met het instellen van den nieuwen Dienst besloot de Gemeenteraad tot het huren van de kunstzalen in het Panorama Mesdag in de Zeestraat, teneinde daar een tijdelijk Museum voor Moderne Kunst in te richten. Den 22 December kon dit tijdelijke museum onder groote belangstelling worden geopend, waarbij het woord gevoerd werd achtereenvolgens door den Burgemeester, den Directeur van den Dienst en den Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen.

Het museum omvat zes zalen, voor de verzameling moderne schilderijen der Gemeente met kleine groepen aquarellen, grafiek, beeldhouwwerken en kunstnijverheid. Een zaal is, in overeenstemming met de bedoeling der Panorama-stichting als Mesdag-zaal ingericht.

Annex aan de Museum-zalen vindt men het in 1881 door den Heer en Mevrouw Mesdag, in samenwerking met Breitner en de Zwart, geschilderde Panorama van Scheveningen, dat dus tevens voor de museumbezoekers toegankelijk is.

▫ ▫▫▫ ▫

Fonds voor de Verzamelingen van Kunst en Wetenschap.

Bij de instelling van onzen Dienst heeft de Gemeenteraad tegelijkertijd besloten tot het stichten van een afzonderlijk en eigen Fonds voor de Gemeentelijke Verzamelingen van Kunst en Wetenschap. Dit Fonds wordt afzonderlijk door B. en W. beheerd en de bedoeling ervan is om daarmede een soliden basis te geven aan de musea voor de aankoopen. De inkomsten van het fonds bestaan in de eerste plaats uit jaarlijksche bijdragen der Gemeente. Zoo werd op 1 Januari 1919 een som van 30.000 gld. in het fonds gestort. In de tweede plaats uit baten, die de Dienst mocht opleveren (verkoop van catalogi enz.) terwijl het fonds tenslotte natuurlijk ook openstaat voor giften of legaten van particuliere zijde.

De instelling van zulk een „museumfonds" is voor ons land iets nieuws. Vindt het denkbeeld navolging, dan is de eerste stap gedaan om in de financieele positie onzer vaderlandsche kunstverzamelingen eindelijk afdoende verbeteringen te brengen.

▫ ▫▫▫ ▫

Systematische Schoolversiering.

Burgemeester en Wethouders hebben onder n°. 433 het volgende voorstel aan den Gemeenteraad gedaan:

„De Directeur van den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen vestigde de aandacht van Burgemeester en Wethouders op het groote belang, dat voor het onderwijs gelegen is in het ter hand nemen door de Gemeente van het werk der schoolversiering.

Er bestaan toch hier te lande reeds vereenigingen, die zoowel bij lager als voortgezet onderwijs de schoolversiering willen bevorderen en welke inderdaad met goeden uitslag werken, doch die nog te weinig kracht kunnen ontwikkelen, om naast hare andere werkzaamheden zich in een groote gemeente met die taak in haar ganschen omvang te belasten. Voor deze gemeente is dit trouwens niet meer noodig sedert de instelling van bovengenoemden Dienst, welks taak het juist is, om dergelijke belangen te behartigen en eenheid te brengen in het streven der gemeente op het gebied van kunst, en zal samenwerking met genoemde Vereenigingen daarbij worden gezocht.

Ter uitvoering van dit denkbeeld dat de instemming heeft van de Commissie van bijstand in het beheer van het Gemeenteonderwijs, zijn Burgemeester en Wethouders voornemens om, in samenwerking met bovenbedoelde Vereenigingen, de gemeentelijke schoolgebouwen geleidelijk te voorzien van voortbrengselen van goede kunst. Voorloopig zal daarbij worden begonnen met versiering van de hallen, traphallen en andere zoodanige plaatsen, ten einde aldus aan de school zelve als geheel een ander karakter te geven. Eerst, wanneer dit denkbeeld zelf ingang heeft gevonden, zal het mogelijk zijn, in overleg met de onderwijzers tot een stelselmatige verbetering van de aankleeding der lokalen over te gaan.

Burgemeester en Wethouders stellen zich voor, dit jaar in vijf scholen een proef te doen nemen, waarmede, aangezien voorloopig met ten hoogste *f* 300.— per school zal kunnen worden volstaan, een bedrag van *f* 1500.— zal zijn gemoeid.

▫ ▫▫▫ ▫

Onze eerste Tijdelijke Tentoonstelling: Etsen van M. Bauer.

De Vereeniging voor Moderne Kunst hier ter stede schonk, om hare belangstelling en instemming te toonen met de instelling van onzen Dienst en het daarvoor ontworpen programma, ten behoeve van het Museum voor Moderne Kunst de volledige serie der kleine etsen van M. Bauer. In de laatste helft van de maand

April zal deze bijzondere verzameling in een der zalen van het tijdelijke Museum in de Zeestraat worden tentoongesteld.

Personalia.

Bij den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen zijn aangesteld de volgende ambtenaren en beambten:

Algemeene Dienst, Korte Vijverberg 7.
Directeur: Dr. H. E. van Gelder.
Commies: Mr. H. C. Gallois.
Eerste Klerk; J. P. van Aerden.

Archief en Bibliotheek, Zwarteweg 6.
Commies: Mr. W. Moll.
Adj.-Commies: W. N. Arntzenius.
Eerste Klerken: Mej. H. J. J. M. van Diepen, Mej. H. A. A. Palthe en F. P. van der Meer van Kuffeler.
Bediende: A. Tuyl.

Historisch Museum, Korte Vijverberg 7.
Wetenschappelijk Assistent: Dr. G. Knuttel Wzn.
Schrijfster: S. P. Douw.
Concierge: J. H. Witte,
Bedienden: J. B. Meerman v. d. Horst, L. P. Douw, A. Uytterschout en W. Derogée.
Nachtwakers: S. H. Elzer en J. F. W. Goedhart.

Museum voor Moderne Kunst, Zeestraat 65c
Tijd. Zaalwachter: J. Toutenburg.
Tijd. Hulpbedienden: J. J. Hoogteijling en Mej. M. Brückman.

Aanwinsten sedert October 1918—1 April 1919.

Archief.
Verschillende stukken betrekking hebbende op de Confrérie Pictura. Daaronder zijn b.v. nominaties van Dekens en Hoofdlieden 1659—1785, finantiëele stukken betreffende de teekenacademie; betreffende de daarvoor uitgegeven medaille, enz.
Geschenk van den Heer Hari de Meux te Amsterdam.

Bibliotheek.
Verzameling brieven ontvangen door wijlen David J. Bles.
Geschenk van Mr. A. E. Bles te 's-Gravenhage.

Historisch Museum.
G. Honthorst. Portret van prins Willem II en Maria Stuart; olieverf H. 0.46, B. 0.31.
Aangekocht.

F. Arntzenius. Portret van Willem Maris; olieverf, H. 0.77, B. 59.
Bruikleen van de Mij. v. Beeldende Kunsten te Amsterdam.

L. Bolens. Haagsch Zilveren Tabakspot; Lodewijk XVI, jaarl. Q voor 1787; meesterteeken L. B.
Aangekocht.

Museum voor Moderne Kunst.

A. Schilderijen.

L. Alma Tadema. Portret van Mevr. Tine Son—Maris; olieverf, H. 0.225, B, 0.12.
Geschenk van Dr. L. M. Son.

Chr. Bisschop. Maartje, de Vischvrouw; olieverf, H. 1.09, B. 0.83.
Geschenk van Mevr. de Wed. P. F. Thomsen.

W. Degouves de Nuncque. Vaart in winterweer; olieverf, H. 1.00, B. 1.20.
Bruikleen van Mr. G. J. Verburgt.

H. J. Haverman. Naaktfiguur, Volle Zomer; olieverf, H. 0.985, B. 0.635.
Geschenk van een belangstellende te Rotterdam.

J. Maris. Stadsgezicht; H. 0.73 B. 1.28.
Bruikleen van den Heer A. Preyer.

W. Maris. Eenden, olieverfschets; H. 0.635, B. 2.06.
Bruikleen van Mr. R. Cremers.

A. Mauve. Schelpenvisscher; H. 0.50, B. 0.71.
Bruikleen van den Heer A. Preyer.

P. Meiners. Stilleven; olieverf, H. 0.70, B. 0.60.
Bruikleen van Mevr. Gelderman.

W. Tholen. Laantje in het Bosch; olieverf, H. 0.48, B. 0.54.
Bruikleen van Mevr. Gelderman.

Jan Toorop, Portret van den Heer E. V. F. A. Ahn; krijtteekening, H. 0.60, B. 0.53.
Geschenk van de familie Ahn.

J. H. Weyns. Oudemannenhuis; olieverf, H. 0.355, B. 0.49.
Geschenk van een belangstellende te 's-Gravenhage.

B. Aquarellen en Teekeningen.

A. Stamkart. Dans van Salome; teekening, H. 1.05, B. 0.80.
Aangekocht.

C. Grafische Kunst.

M. Bauer. De complete serie (125) kleine etsen.
Geschenk v. d. Ver. v. Moderne Kunst.

D. Kunstnijverheid.

Aardewerk van Th. Colenbrander. (Rozenburg en Gouda); C. Lanooy en B. Nienhuijs.

Meubels van Hildo Krop.

Zilveren doosje van F. Zwollo.
Aangekocht.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.

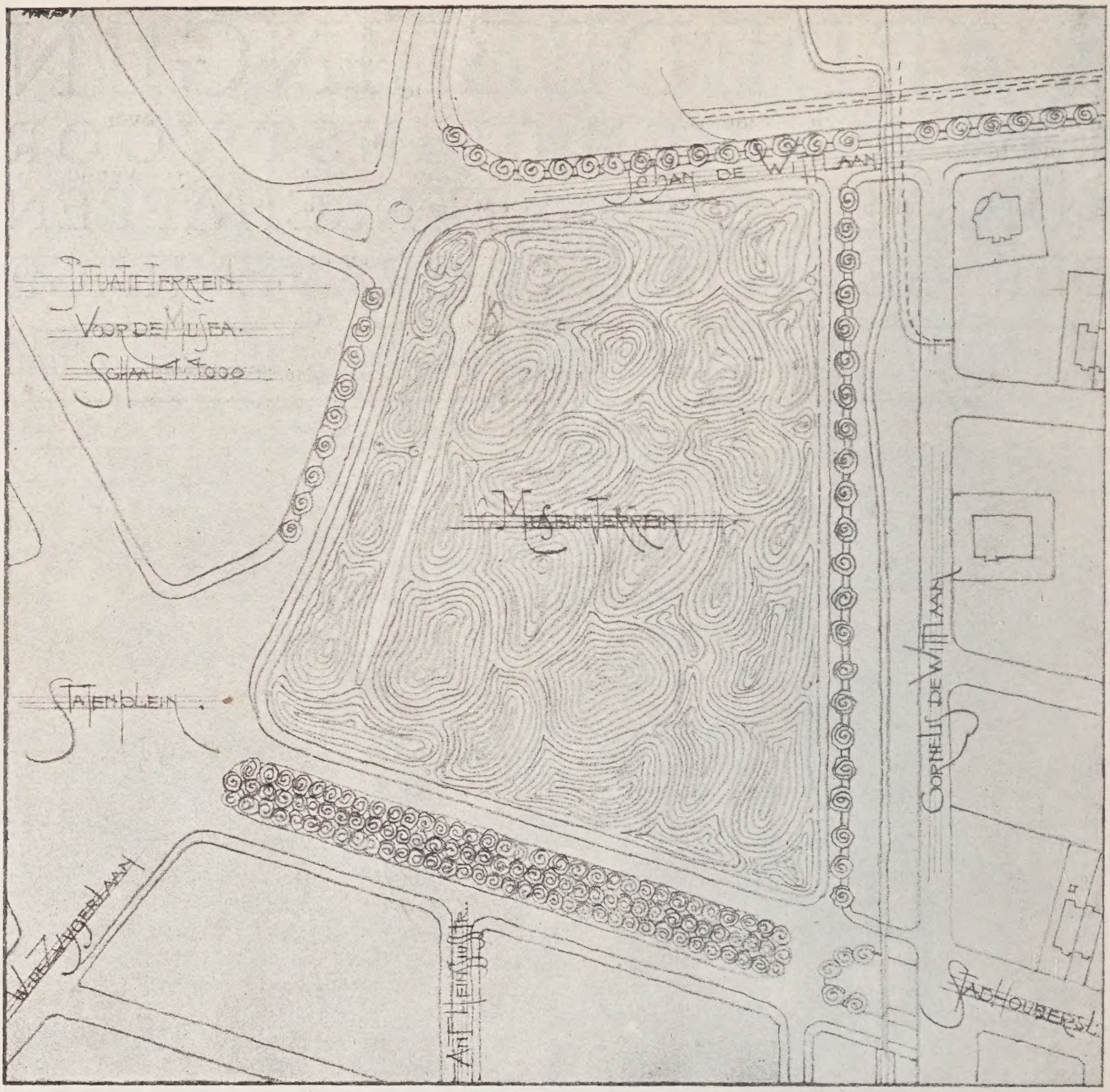
MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG I NOVEMBER 1919 AFLEVERING II/III

Het Museumterrein van de Stadhoudersláan gezien.

Bouw der nieuwe Musea.

HET College van Burgemeester en Wethouders heeft op 9 Mei ll. aan den Gemeenteraad het voorstel gedaan om als terrein voor de nieuwe musea eene oppervlakte grond aan te wijzen, groot circa 4 H.A. gelegen in het park Zorgvliet begrensd door Stadhouderslaan, Cornelis de Wittlaan, Johan de Wittlaan en Adriaan Goekooplaan. In de tweede plaats om een nader te regelen crediet te verleenen ten einde een bouwmeester te kunnen aanwijzen, die belast zou worden met het opmaken van voorloopige bouwplannen. In eene bij deze voorstellen overgelegde nota van den Wethouder van Publieke Werken, den heer J. Jurriaan Kok werd medegedeeld, dat, indien deze voorstellen werden aangenomen, B. en W., zonder uitschrijving van een prijsvraag, den bouwmeester zouden aanwijzen, en dat dit zou wezen dr. H. P. Berlage. Deze voorstellen waren op de agenda van de raadszitting van 16 Juni geplaatst, maar eene plotselinge ongesteldheid van den heer Wethouder Jurriaan Kok, die ze had voorbereid en zou verdedigen, deed de behandeling uitstellen tot de vergadering van 30 Juni. Zij



Plattegrond van het terrein voor de Musea.

werden toen inderdaad behandeld en aangenomen, maar de verdediging kon niet meer door den heer Jurriaan Kok geschieden, daar deze onverwachts was overleden.

Aan de toelichting tot de voorstellen ontleen ik: „De motieven, welke tot deze keuze hebben geleid, zijn de volgende. Vooreerst waarborgt de grootte van gemeld terrein (± 4 H.A.), dat, zoowel wat betreft de onderlinge groepeering der gebouwen als wat aangaat ieder museum afzonderlijk een aesthetisch aan hooge eischen voldoende oplossing kan worden gevonden, terwijl bovendien een aanzienlijke oppervlakte grond voor den zoo noodzakelijken tuinaanleg beschikbaar kan blijven.

Voorts is dit terrein gelegen in een aan natuurschoon rijke omgeving, die tot de fraaiste stadsgedeelten moet worden gerekend, en is het niet alleen van het centrum der stad, maar ook van de z.g. buitenwijken uit behoorlijk per tram te bereiken; tengevolge van de zich, naar moet worden aangenomen, voornamelijk in Z. W. richting uitbreidende stadsbebouwing, zal dit stadsdeel steeds meer centraal komen te liggen. Ook is het van niet te onderschatten belang, dat de betrekkelijke nabijheid der zee aan het licht in deze omgeving die eigenaardige tinteling verleent, welke van ouds onze schilders zoo heeft bekoord en voor het beschouwen van hun werk de gunstigste atmosfeer schept.

Eindelijk zal het terrein in ieder geval tegen het tijdstip, waarop met den bouw zal kunnen worden begonnen, in zijn geheel ter vrije beschikking van de Gemeente zijn, zoodat een spoedige uitvoering, welke ook de Raad, blijkens zijn in October 1918 genomen besluit wenscht, wordt verzekerd.''

Bij de behandeling in den Gemeenteraad werd de weerklank gehoord van de instemming welke deze voorstellen bij hunne bekendwording vrij-

wel allerwege hadden ondervonden. Toch was er eenige oppositie, welke niet zoozeer de plannen-zelf betrof, als wel het oogenblik der indiening. Enkele leden van den Raad toch achtten het met het oog op den financieelen toestand der Gemeente ongewenscht om over den bouw van musea te denken; verschillenden meenden evenwel, dat deze voorstellen, hoezeer zij ook een begin maakten aan de voorbereiding van museumbouw, toch voor het oogenblik, waarop met den bouw-zelf zal worden begonnen den Raad niet bonden, en deze opvatting werd ook van de tafel van B. en W. vernomen. Wethouder Droogleever Fortuyn zeide het met zooveel woorden: „Indien de Raad deze voorstellen aanneemt, is daarmede omtrent den bouw der musea nog niets beslist. De volmacht die de Raad staat te geven aan het College gaat niet verder dan de opdracht aan Dr. Berlage om de plannen te maken voor dit complex." Maar al werd dan niets beslist men mocht niet nalaten voor de toekomst te zorgen: „Nu is het waar", zoo ging hij voort, „dat de financieele toestand der Gemeente op het oogenblik groote reden tot bezorgdheid geeft, maar het zou een verkeerd financieel beleid zijn daaruit te concludeeren, dat men alles wat de toekomst van de stad betreft nu plotseling moet stopzetten. Het geldt hier een plan, waarvan de noodzakelijkheid door ieder wordt gevoeld."

Dat deze woorden van practische politiek, van een politiek die de bezwaren niet voorbijziet maar toch ook het oog op de toekomst gericht houdt, bij de groote meerderheid van den Raad ingang vonden, kan niet verwonderen, wanneer van uit dien Raad ook woorden kwamen als die van den heer Nieboer, die wij hier met instemming overnemen, omdat zij geboren zijn uit hetzelfde vertrouwen, dat een Dienst als de onze bezielen moet, wil hij iets tot stand brengen: „De voorstellen van het gemeentebestuur en de algemeene instemming, die zij hebben gevonden bij hen, die tot oordeelen bevoegd zijn, hebben naar mijne meening nog een diepere beteekenis. Zij zijn voor mij een der kenteekenen van het opkomen van eene nieuwe cultuur. Als ik dit woord uitspreek, denk ik terug aan een der hoogtepunten van het menschelijk gemeenschapsleven, aan den tijd der Middeleeuwen, toen er nauw verband was tusschen kunstenaar en volk, toen beiden leefden, bezield door één gedachte, door één levens geloof. Daarna is de maatschappij gaandeweg verbrokkeld, is de kunstenaar komen te staan buiten het leven, en is ten slotte in de 19e eeuw een verval der bouwkunst ingetreden, zoo diep als de geschiedenis waarschijnlijk nooit te voren heeft gekend. Wij staan thans aan den ingang van den nieuwen tijd. Ik ben overtuigd, dat zich weer zal baanbreken, door de stormen van deze jaren heen. een cultuurtijdperk, waarin de kunst zal zijn, niet de liefhebberij van enkelen, maar de natuurlijke levensuiting van allen, waarin de schoonheid weer zal opbloeien, even als in de Middeleeuwen, uit de ziel van het volk. Nog zijn wij zoover niet; wij, de thanslevenden, zullen wellicht, als eenmaal Mozes, het beloofde land niet mogen betreden. Maar de ontwikkeling der denkbeelden, zooals die zich vertoont ook bij de voorbereiding van dezen bouw, de merkwaardige overeenstemming der gedachten van alle kunstenaars en kunstgevoeligen, die wij hierbij zien, wijst er toch op, dat wij gaan in de richting der nieuwe gemeenschapskunst, dat het lente wordt ook in ons klein Holland."

De opdracht is aan Dr. Berlage gegeven; de besprekingen en het overleg over hare uitvoering tusschen hem en onzen Dienst zijn reeds, nu wij dit schrijven in vollen gang.

Een blik op het aangewezen terrein geven bijgaande afbeeldingen.

VAN GELDER.

Aanwinsten van het Museum voor Moderne Kunst.

ER zijn in de laatste maanden voor de kleine verzameling in de Zeestraat enkele aanwinsten van bijzondere beteekenis verworven en dat geeft aanleiding te over om het niet bij de loutere vermelding ervan te laten, doch, zij het kort, te beproeven hare beteekenis te benaderen.

Fantin Latour, Tannhäuser en Venus.

Een ongenoemde, die zijn geschenk met de vriendelijke woorden begeleidde, „dat dit als bewijs mocht strekken van zijn waardeering voor den arbeid van onzen Dienst", begiftigde onze verzameling met een figuurstukje van Fantin Latour, dat op waardige wijze de rij opent voor de uitbreiding van ons museum tot ook buitenlandsche kunst.

Fantin boeit en bekoort steeds, of men zijn bloemen of zijn figuren ziet, zijn schilderijen of zijn rijke litho's. Maar de reden van die werking zijner kunst ligt niet in een gemakkelijke oppervlakkigheid, welke den middelmatigen beschouwer in het gevlei komt. De eenvoud en het vanzelf sprekende van zijn schildering worden geboren uit een beheersching der stof en uit eene fijnheid van gevoel en volkomen evenwichtige innerlijke beschaving, welke het mogelijk maken om de aandoeningen van zijn kunstenaarsziel op het doek te brengen, zuiver en zonder aarzeling. Zelfs als die aandoeningen komen uit het teere rijk van droom en fantaisie, zoo als in het geval van ons schilderij, waar de

Fantin Latour, Tannhäuser en Venus.

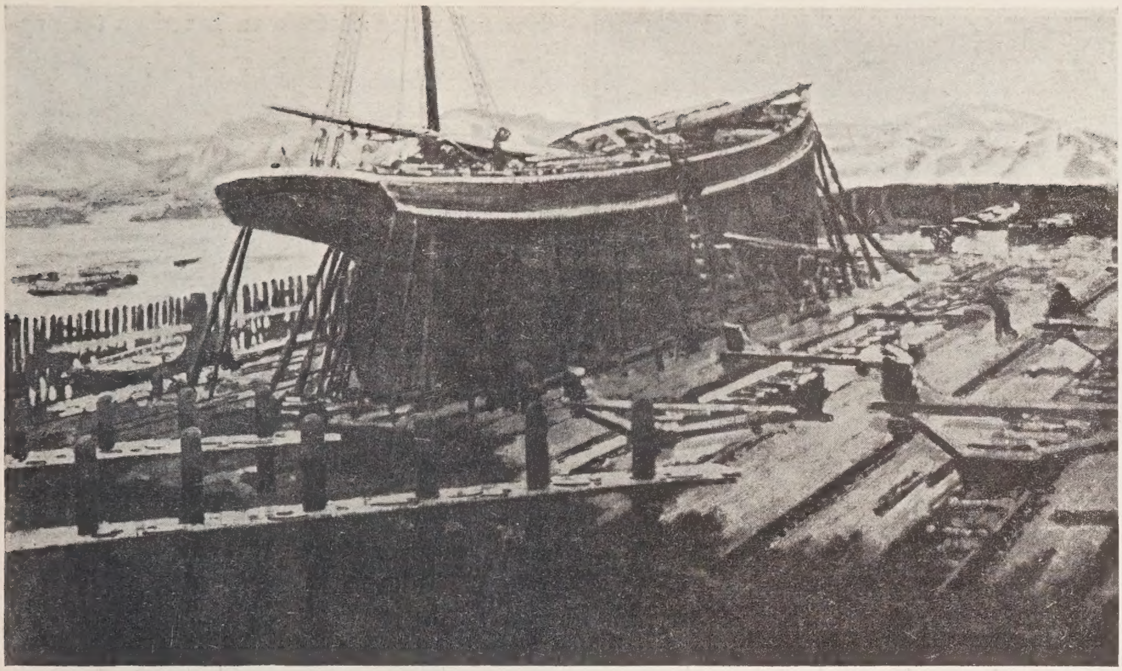
oude legende van Tannhäuser bij den Venusberg door den kunstenaar in een stil en toch levendig kleurengamma wordt verbeeld. Het onderwerp heeft Fantin blijkbaar sterk geboeid. In den „Catalogue de l'oeuvre Complet de Fantin Latour", door zijn weduwe opgesteld, vinden wij al een groot schilderij, ingezonden in de Salon van 1864. De beschrijving ervan luidt: „A gauche dans un paysage romantique, Tannhaeuser est assis sur un tertre de gazon, face au spectateur; près de lui Vénus, à demi couchée sur l'herbe, s'appuie sur ses genoux. A droite un groupe de quatre nymphes" etc. Zooals men ziet komt het linker gedeelte van dit grootere stuk met het onze overeen. Ook hier zit Tannhäuser, en knieltVenus voor hem, steunend op zijn knieën. Het moet dus een reprise zijn van hetzelfde geval, zooals wij er in zijn werk herhaaldelijk tegenkomen. Telkens weer, tot in 1896 toe, vinden wij deze Tannhäuserscène terug, zooals wij nog verschillende andere episoden uit de sagenkring, die ook Wagner inspireerde, in Fantins werk vaak terugvinden, niet zelden trouwens met een duidelijke aanwijzing („Souvenir de Bayreuth" bijv.), dat de muziek de beelden bij den schilder heeft opgeroepen. Ook de uitspraak van Paris, de verzoeking van den heiligen Antonius, Faust en Helena komen herhaaldelijk terug, met slechts betrekkelijk weinig beteekenende variaties. Wij gevoelen dat ze voor den kunstenaar de visueele verbeelding waren van geliefde, vaak herhaalde muziek.

Wat in ons stuk boeit en bekoort is. naast de droomende figuur van Tannhäuser, de tegen de kleuren van zijn gewaad uitkomende Venus, wier naakt zacht glanst, zoo als wij dat juist bij Fantin zoo vaak bewonderen kunnen, en dat toch harmonisch past in het kleurgeheel van de schilderij.

Zoo is dit stukje een aanwinst om rustig en lang te bezien,

Aug. Allebé, Schuurtje te Dongen.

Na de droomstemming van den romantischen Franschman een stukje van een echten Hollander. Niet zonder stemming maar van heel andere geaardheid. Stil evenzeer en harmonisch, maar nuchterder en nauwer aan de werkelijkheid verwant. Doch zooals de slijpsteen daar staat in verlaten verwaarloozing tegen het povere schuurtje, en hier en daar uit het gras kleurige bloempjes steken, doen zij ons toch de dichterlijke bewogenheid van den kunstenaar gevoelen. Hier is niet, zooals in Allebé's bekender werk, het romantische of vaak komische of ironische geval, het verhaaltje, dat de aandacht vraagt; integendeel hier blijft alle aandacht over voor het met overgegeven liefde geschilderde rustige



Dr. R. S. Bakels, Logger op de Werf.

plekje. En als wij de dateering — 1867 — zien, waardeeren wij dit stukje schilderkunst nog meer en begrijpen wij hoe Allebé de vereerde leermeester kon wezen van een heele generatie van schilders; eerlijk en eenvoudig en getuigend van een volledige beheersching van het penseel en van het onderwerp, zoo is ons dit werkje, hoe klein ook, als een zeer goed staal van Allebé's kunst zeker zeer welkom.

Dr. R. S. Bakels, Logger op de Werf.

In eerlijkheid en een oprecht weergeven van zijn bedoelingen is Bakels aan Allebé verwant; er zijn er niet velen, die zoo diep ernstig werken en die zoozeer alle goedkoop en onecht effectbejag schuwen als de schilder van het bijzondere wintergezicht, dat voor eenige maanden door ons Museum verworven werd. Plasschaert heeft invloed van Segantini en Witsen in zijn werk gevonden en ook anderen hebben die kunstenaars genoemd om eigenschappen van Bakels werk aan te duiden. Als echter zóó uiteenloopend vergelijkingsmateriaal noodig is, mag men, dunkt mij, wel gissen, dat Bakels iets zeer eigens heeft, dat zich op verschillende wijzen te uiten weet, en dat dat eigene noch met Witsen, noch met Segantini iets méér dan toevallige verwantschap heeft. Zoo is er een rustige voornaamheid in Witsen waaraan men Bakels ook herkent, maar het wil mij voorkomen, dat wij in den laatste toch een geest van nog fijnere allure ontmoeten, misschien ook wat gecompliceerder, en dat bij hem zoo min de rust als de voornaamheid verkregen zijn, dan na moeizamen innerlijken strijd: Eene overwinning van zijn driftigen schildersaard op zijn ingeboren schuchterheid. Elke penseelstreek kan als het ware een daad van zelfoverwinning zijn, maar tevens eene artistieke bevrediging. Nu is het bij Bakels werk de vraag in hoeverre die beide elementen harmonisch samenvallen en samenwerken. Somwijlen doen zij het niet, maar doen zij het wel, zooals in het hier aangekondigd werk, dan wordt een innerlijke rijkdom, rijp en evenwichtig uitgestort en die harmonie bereikt welke, naar een woord van Havelaar, zoowel grootschheid als eenvoud omvat.

Joh. Bosboom, Kerkinterieur, Aquarel.

Op het oogenblik is onze verzameling rijk aan

Aug. Allebé, Schuurtje te Dongen.

Jhr. C. N. Storm van 's Gravesande, Havenhoofd te Vlissingen.

aquarellen van dezen grootmeester, grootmeester niet het minst juist met waterverf. Maar die rijkdom is slechts een tijdelijke, daar zij gevormd wordt door een bruikleen van de N. V. Panorama Mesdag en dus, waarschijnlijk, zal eindigen op den dag, dat wij onze huurwoning voor een eigen verblijf verlaten. Gelukkig is het wanneer wij dus daarnaast ook eigen bezit verwerven, en dat des te meer, wanneer dat van zoo zuivere qualiteit is, als het kleine Kerk-interieur, dat ons door den heer P. Bosboom werd geschonken. Misschien is het de Nieuwe Kerk op het Spui, maar dat lijkt niet volkomen zeker, niet zóó zeker althans als de boven alle topographische aanduiding staande beteekenis van het stukje als staal van Bosbooms kunst vol stemming. Naast de verleden jaar op de veiling-Preyer aangekochte Koestal, die het forsche in Bosbooms aquarellenkunst zoo voortreffelijk doet zien, is dit Kerk-interieur juist een voorbeeld van bijzondere fijnheid en van een teer gevoel, dat Bosboom in geen ander werk zoo te bewonderen geeft als juist in zijn aquarellen.
Jhr. C. N. Storm van 's Gravesande, Havenhoofd te Vlissingen.
Als etser heeft deze nu bijna tachtigjarige een naam, die ver buiten onze grenzen waardeering geniet. Onze verzameling van grafische kunst bezat reeds eenige etsen en verwierf er onlangs nog een achttal, dat ongetwijfeld een gereede verklaring geeft van die waardeering. Het is de breedheid en de krachtige zwier van de lijn die er in treft, de grootschheid van den opzet, die toch uiterst gevoelig blijft. In het kleine paneeltje, dat onze schilderijenverzameling kwam verrijken, vinden wij nu ook in kleur dezelfde voortreffelijke eigenschappen terug. Ondanks de felle bewogenheid, waarin het geschilderd is, is er een evenwicht en een eenvoud in, welke meer dan in grootere doeken, die ik van den kunstenaar zag, de qualiteiten van zijn kunst doen uitkomen: forsch en breed en toch beschaafd en ingehouden.
P. van der Velden, Dorpsbuurt, aquarel.
Van dezen merkwaardigen kunstenaar, bezit het Museum een, nu het in goed licht hangt, terecht weder in het oog vallend schilderij, een in 1887 geschilderden, Cellist. Het is zeker een gelukkige gedachte van een kunstvriend om nu onze verzameling een groote, vlot en breed gedane aquarel van denzelfden meester ten geschenke te geven. Zij brengt in onze kleine collectie waterverfteekeningen een nieuwe, geheel eigen noot. Zoo men er de beteekenis van zou willen bepalen, dan zou men die wellicht het best naderen met na te gaan in hoeverre uit dit werk de invloed, dien de kunstenaar op zijn leerlinge Suze Robertson heeft gehad, blijken kan. Er is hier verwantschap, zij het dan ook, dat de leerlinge het in diepte en wellicht ook in bewogenheid wint.

VAN GELDER.

Over rotterdamsche Tegels.

DOOR aankoop uit den kunsthandel is het museum in het bezit gekomen van een zestiental tegels, welke met zekerheid als rotterdamsch fabrikaat te herkennen zijn. Nadere onderzoekingen naar hun herkomst ingesteld geven aanleiding, ze te bestempelen als producten van het atelier der Aalmissen en wel uit de 2de helft der 18de eeuw.
Het beloop dier onderzoekingen kwam ons voor de geschiedenis van de nederlandsche tegelceramiek van genoegzaam belang voor, om in deze Mededeelingen gepubliceerd te worden.

Een belangrijk onderdeel van onze Noordnederlandsche ceramische kunstnijverheid vormen de tegels, vloer- en wandtegels. De eerste geraken in de 16de eeuw in onbruik, de laatste worden in die eeuw voor het eerst in toepassing gebracht en weten zich een 300 jaren te handhaven, zij het op staâg lageren trap van kunstwaarde.
Het zal nauwelijks dertig jaar geleden zijn dat „Men" zich rekenschap heeft gegeven van de schoonheid van het Delftsch aardewerk; de erkenning van de verdiensten des tegels is van nog veel jonger datum. En kwam die erkenning in het eerst tot uiting, wanneer men een bloembakje of kapstok wilde componeeren, of een 17de eeuwsche kamer met daarbij behoorende schouw inrichtte, werd dus toen de oude tegel tot een dikwerf averechtsche decoratie gebruikt, in de laatste jaren zijn er verzamelaars gekomen, die de „steentjes", zooals de volksmond ze nog wil noemen, alleen om hen zelfs wil begeeren,

Fig. 1.

ze rangschikken naar ouderdom en kleurenpracht, kortom ze manipuleeren, zooals elk rechtgeaard verzamelaar de objecten zijner passie doet.

Doch met de wassende belangstelling heeft de wetenschappelijke kennis geen gelijken tred weten te houden.

In boeken staat te lezen, hoe en waar tegels gemaakt werden, dat er patronen en motieven zijn welke niet dan in een zekere periode wer-

den toegepast, welke buitenlandsche invloeden zich hebben doen gelden; doch van eene wetenschappelijk zekere bepaling van de plaats van vervaardiging naar het voorkomen van den tegel zelf, is, in het algemeen genomen, nog geen sprake, en evenmin is over de juiste dateering het laatste woord gezegd.

Om een voorbeeld te noemen. De liefhebbers herinneren zich de twee tableaux in het Rijksmuseum, Nos. 149/50, waarvan een, gemerkt *FB* en voorzien van het jaartal 1606, den terugkeer van den Verloren Zoon voorstelt. Waar zijn zij gemaakt? Te Haarlem, in Leiden, dan wel te Delft, of lag huns bakkers mat in de Rottestad, waar in de laatste decade van de 16de eeuw het tableau „In duisent Vreesen" geboren werd. Niemand weet het nog. [1])

Indien wij hier de aandacht willen vestigen op de in den aanhef genoemde tegels, waarvan een 12-tal op fig. 1 is afgebeeld, dan is dit omdat ze niet zoo vaak voorkomen en eene gelukkige samenwerking van archief- en museum-materiaal meerdere gegevens er over tot onze beschikking stelt. In het oud-archief van Rotterdam bevindt zich een bundeltje van een kleine honderd tegelontwerpen, waaronder een 'n verrassend groote overeenkomst vertoont met de onze. Dan herbergt het museum van oudheden onder zijne belangrijke collectie ceramiek — jammer dat zij zoo povertjes gehuisvest is — eenige exemplaren, welke, tezamen met andere documenten in het archief, meer licht ontsteken.

Bezien wij eerst onze tegels zelve.

Zooals gezegd, zijn zij verkregen door aankoop uit den kunsthandel; naar de verkooper ons wist mede te deelen, sierden ze de wanden van een zeer klein vertrek in een huis op de Gedempte Botersloot te Rotterdam; het nummer van het huis kon hij niet opgeven.

De 13 × 13 cM. groote tegel is dun, 8 mM., en van voren naar achteren duidelijk binnenwaarts afgeslepen, eene bewerking reeds in de eerste helft der 17de eeuw van toepassing om de voorvlakken juist naast elkaar te kunnen voegen. In de diagonalen zijn de putjes te zien, veroorzaakt door de nokken van het houten plankje, dat, zooals bekend, gebruikt werd om de tegels op maat te snijden. Het glazuur is van een grijzig tot grijs-rozig wit, op de meeste exemplaren gecraqueleerd en vertoont in het klein de heuvels en dalen van zooveel „porcelaine de commande."

Sommige worden ontsierd door tallooze kleine putjes, bij andere laten glazuurstolsels aan den rand de bleekgele scherf onbedekt. Vaak is het blauw van de beschildering, dat van het stralende delftsche tot een donker grijsblauw varieert, geenszins met het glazuur tot één vlak versmolten, doch komt er email-achtig boven uit. De voorzijde is niet absoluut vlak.

De voorstelling doet zien een cartouche, waarvan de bovenkant tot voetstuk dient aan een mansfiguur in eene houding van beweging. De zijkanten worden aangevuld door ranken of bloemornamenten, door figuurtjes, of door vogels.

Aan den vorm van de cartouches kan meestendeels de invloed van D. Marot niet ontzegd worden, bij andere is de Lodewijk XIV stijl nauwelijks te onderkennen en heeft de ontwerper meer zijn eigen niet onberispelijk stijlgevoel gevolgd. De houding van beweging, welke hij aan de figuurtjes heeft toegedacht, was hem of den schilder te machtig. Een enkel gebaartje mag geslaagd zijn, over het algemeen is de beenheffing houterig en pijnlijk rheumatisch. De ranken, voornamelijk de symmetrische kleine blaadjes, doen zeer denken aan het aardewerk van Rouen en Nevers, terwijl de dansende mannetjes ons het atelier van Oléry te Moustiers in het geheugen roepen. Joseph Oléry — vanaf 1738 — bracht allerlei grotesken en figuren in zijne faïencen aan, welke de Fransche schrijvers „genre Callot" noemen, niet omdat het caricaturen zijn naar het werk van Callot geïmiteerd, doch slechts om een flauwe en ververwijderde gelijkenis met de grotesken van den luimigen Lotharinger.

Deze vergelijking met Fransche faïence vindt steun in de reeds meer aangetoonde verwantschap tusschen delftsche en rouaansche ceramiek [1]).

De costumes van de mans- en vrouwefiguren leveren ons helaas geen date certaine. Wil men een tijd noemen, dan zou de helft van de 18de eeuw de minst bedenkelijke zijn.

Als hoekversiering zien we een cirkelsegment dat tezamen met zijn drie buurlieden op de aangrenzende tegels een rozet vormt, waarin een achtdeelige ster als kern.

Het is mogelijk, dat de lezer deze ontleding voor de tegels zelf te ongunstig vindt, want het kan niet ontkend worden, dat het tableau in werkelijkheid prettig aandoet, en men zich bij het bekijken niet afvraagt, of zoo'n cartouche nu werkelijk gansch beantwoordt aan strenge stylistische eischen. Ook is zoo'n mannetje, dat zoo gewichtig met zijn vaandel paradeert, veel te aardig, dan dat men hem zijn stijf opgeheven been euvel zou duiden.

De lezer moge bedenken, dat de critische beschouwing beoogt de oplossing van het probleem hunner herkomst nader te komen.

Te oordeelen nu naar hun uiterlijk, zou men

---

[1]) Verg.: Mr. N. Beets. Een schotel van haarlemsch porcelein. Oud-Holland, XXXVI, 172. noot 4.

[1]) Dr. E. Neurdenburg. Oud aardewerk: uitg. van het Nederl. Mus., 1917, blz. 60/61.

willen zeggen dat de tegels niet uit de eerste helft der 18de eeuw zijn, doch evenmin uit het 2de kwartaal van de 19de of later, daarvoor zijn ze te weinig machinaal, te verscheiden van teekening, is er aan de teekening zelf te veel zorg gewijd, terwijl het glazuur weer te slecht is voor de eerstgenoemde periode.
De lang niet eenvoudige voorstelling sluit ongetwijfeld een lagen prijs uit. Als we nu weten, dat reeds in de eerste helft der 19de eeuw de Gedempte Botersloot geen „rijkeluisbuurt" was en het aanbrengen van zulke tegels in een zoo klein vertrek toch stellig van een zekere welvaart getuigt, dan wordt in verband met het voorgaande onze tijd gefixeerd tot de 2de helft der 18de eeuw.
Gaan wij thans snuffelen in het archief.
Onder de hier aanwezige verzameling documenten, welke betrekking hebben op de rotterdamsche tegel-ceramiek behoort ook een bundeltje van ± 100 tegelontwerpen, met meerdere andere in 1876 door den Heer F. L. Kleyn geschonken, onder mededeeling, dat zij afkomstig zijn van het tegelbakkersgild.
De schenker, reeds ± 1840 werkzaam in de tegelbakkerij van de opvolgers van Laurens Verwijck, heeft in 1851 een eigen bedrijf opgericht te Delfshaven. Omstreeks 1870 werd de zaak stop gezet.
Gelijk bekend, hebben Jan Aalmis, de laatste mannelijke Aalmis en zijn zuster Sara in 1790 de familie-bakkerij overgedaan aan L. Verwijck [1]).
Bladeren we het bundeltje door, dan zien we velerlei motieven, gestyleerde bloemen en ranken in zuiveren Lodewijk XIV stijl, bloemvazen in L. XIV, L. XVI (Fig. 2) en slecht geteekende Renaissance stijl, bijbelsche tafereelen, herders en herderinnen, landschappen met en zonder L. XIV omlijsting, scheepjes en een meerman, kinderspelen, een perenkoopman, rudimentaire geometrische figuren en ontwerpen, welke wij op oudbehangselpapier terugvinden.
De meeste zijn in blauw of paars, doch ook andere kleuren, zooals rood en geel komen voor. Gelijk men wellicht weet, is in de 18de eeuw naast het altijd geliefde blauw het mangaanpaars in trek gekomen. Afzonderlijk en gecombineerd komen deze kleuren op tegels uit dien tijd voor; de kleur of kleurencombinatie werd niet door den tegelbakker, doch door den besteller: aannemer of bouwkundige bepaald.
Het ligt niet in het bestek van dit artikel te treden in eene beschouwing van de toepassing van de kleuren in de verschillende perioden; moge volstaan worden met vast te stellen dat het weder gebruikt worden van het rood en geel voor de beschildering van den gewonen

Fig. 2.

muurtegel dateert uit de 19de eeuw, uit den vervaltijd, toen een grooter gamma van tinten de allengs slechtere teekening moest goedmaken of wellicht de tanende belangstelling in deze wijze van wandversiering moest trachten op te wekken.
Ter wille van de dateering van dit allegaartje hebben wij getracht de watermerken in het papier te identificeeren. Dank zij de welwillende hulp van den Heer J. W. Enschedé te Amsterdam is ons dit veelal mogen gelukken.
Herkend werden: Het watermerk van Jacob Honig en Zoonen; de den Heer E. oudst bekende datum waarop dit merk in papier voorkomt is 1811, de firma is ontbonden 1 Juli 1837.
Dat van Koning en Desjardijn papiergrossiers te Rotterdam, eene zaak welke ± 1825 begint en in 1843 nog bestond.
Dat van Van Gerrevink, een wijdvertakt papiermakersgeslacht dat werkzaam was in onderscheidene plaatsen op de Veluwe sedert het begin der 18de eeuw tot diep in de 19de eeuw.
De merken komen resp. 25-, vier- en tweemaal voor. Op grond hiervan kan het boekje gedateerd worden op circa 1830, een datum die in de toepassing van andere kleuren dan blauw en paars steun vindt.
De stylistisch in de 18de eeuw thuis hoorende ontwerpen moeten dus copieën zijn naar oudere.
Er zijn er bij die „gesponst" zijn, d.w.z. met de naald langs de omtreklijnen doorgeprikt. Men weet dat het aldus bewerkte papiertje op de reeds geglazuurde tegel werd gelegd, met een zakje fijne houtskool werd beklopt, zoodat de omtrek van het ontwerp in 't zwart op het witte glazuur kwam te staan. Dit werd dan in de gewenschte kleuren over- en bijgeschilderd en de tegel was gereed voor den vuurdoop.

[1]) Havard, II, 249.

Fig. 3.

Fig. 4.

Een voorbeeld van dit sponsen levert het ontwerp met het masker (Fig. 3).
Figuur 4 nu stelt het in blauw geteekende ontwerp voor, dat met onze tegels zooveel punten van overeenkomst vertoont. De cartouche, de ranken aan den onderkant, het dansende mannetje er boven op, dieren in flankopstelling, de gelijkenis is inderdaad treffend. Het hoekornament, vermoedelijk aan de anjelier ontleend en met het Lodewijk XIV ruitmotief voorzien, is daarentegen anders en de hondjes die het mannetje in zijn choregraphische evoluties vocaal begeleiden, getuigen van een beter gevoel voor proportie dan de sterk vergroote kwikstaarten, welke vaak in ons twaalftal zijn afgebeeld.
Het papieren poppetje zelf lijkt losser van houding, geslaagder van kuiteflikker, dan zijn dozijn confraters in glazuur. Dit alles leidt er toe den datum van het oorspronkelijke ontwerp — het velletje papier voert het watermerk van Jacob Honig & Zoonen — iets ouder dan dien der tegels en wellicht nog in de eerste helft der 18de eeuw te stellen.
Voor de bepaling van het atelier, waar deze ontwerpen vermoedelijk voor het meerendeel als monster zijn gebruikt, komt dat der Aalmissen het meest in aanmerking.
Gemakshalve geven wij hier de genealogie van dit geslacht kort weder:
Pieter Jansz. Aelmis koopt een tegelbakkerij te Rotterdam in 1692, sterft 1707. Zijn zoon Jan Pietersz. (I) volgt hem op, sterft 1755. In zijn tijd een der grootsten van zijn vak, vele malen in het bestuur van het St. Lucasgilde, Hij krijgt 3 zoons: Johannes of Jan, geb. 1708, sterft een jaar later, Joh. of Jan (II) geb. 1714, sterft 1799, is reeds in 1744 hoofdman van het St. Lucasgilde en zet na zijns vaders dood met zijn broeder Jan Bartolomeus 1723—1786, de zaak voort tot 1790, in welk jaar hij haar overdoet aan Laurens Verwijck, wiens 2 zoons bij zijn dood in 1799 het atelier erven en in 1843 verkoopen aan Willem van Traa, het laatste bedrijfshoofd. In ± 1870 wordt de bakkerij stopgezet.
Men voelt wel, dat het bundeltje met zijn uit zooveel stijlperioden stammende ontwerpen zich het liefst laat toeschrijven aan het atelier, waarvan wij zoo juist den levensloop hebben getraceerd.
Het is wel curieus, dat het uitnemende belang van het bundeltje en de andere bescheiden in het oud-archief voor de kennis van de Nederlandsche tegel-ceramiek tot dusver nog geen Nederlandschen liefhebber heeft aangespoord om die documenten in breederen kring bekend te maken [1]), terwijl, behalve Havard in het gedeelte over de Rotterdamsche faïence industrie [2]), zijn landgenoot L. de Laigue, toentertijd consul van Frankrijk te Rotterdam, juist het bundeltje tot onderwerp van bespreking maakte in een geillustreerd artikeltje in de Revue de l'art ancien et moderne, t. IV (1898), p. 228.
Als een aanwijzing voor de internationale verbreiding van de Hollandsche steentjes, moge uit zijn artikel terloops gememoreerd worden, dat de Schr. in de patio van een kerk te Cadix tegeltjes met bijbelsche tafereelen heeft gezien, waarvan het ontwerp zich in 't bundeltje bevindt.
De Laigue dan wil het boekje toeschrijven aan Jan Aalmis I, en zoo niet aan hem zelven dan toch aan door hem gevormde plateelschilders.

[1]) Intusschen mag eerlang eene publicatie van den Heer A. Hoynck van Papendrecht worden tegemoet gezien, welke in den breede de geschiedenis van de ceramiek in zijn vaderstad behandelt.
[2]) Dl. I, blz. 182.

Fig. 5.

De data door de kleederdrachten verstrekt, bevestigen, naar hij wil, deze hypothese.

Daar hebt ge b.v. het ontwerp, waarop een heer en een dame door den bewoner van een huis worden uitgenoodigd binnen te komen. (Fig. 5). Ziet ge die twee dotjes op het hoofd der dame. Dit zijn de z. g. n. „coques", welke in Frankrijk in 1714 in de mode zijn gekomen. Nemen we aan, dat men in Holland eenige jaren ten achter is, dan zijn we midden in de Régence, tusschen 1715 en 1720.

Edoch, de Schr. heeft er niet op gerekend, dat de modes in Holland niet alleen eenige jaren later in zwang zijn dan te Parijs, doch er ook veel langer „in de mode" blijven. Het is eigenaardig, dat wij dit juist voor de „coques" kunnen aantoonen op een ander ceramisch product, ook van een Jan Aalmis.

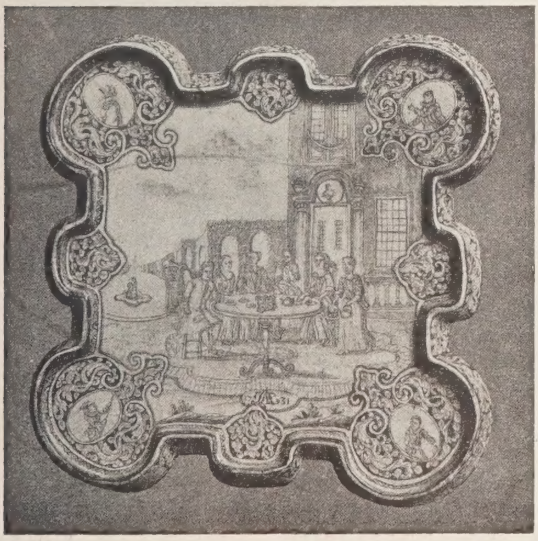


Fig. 6.

Fig. 7.

De meest rechts zittende dame op het schenkblad in het Gemeente museum alhier (Fig. 6) draagt ook het kapsel met de coques en dit blad is gedateerd 1731 en gemerkt I A. Dat deze haardracht nog in 1731 blijkt voor te komen, doet aan de L.'s hypothese niets af, evenmin dat de stylistisch oudere ontwerpen copieën blijken te zijn uit 1830.

Maar de penseelstreek van den grooten tegelschilder en zijne leerlingen moet in den loop der tijden wel in raakheid hebben afgenomen. wil men al de ontwerpen als van hen afkomstig

houden. Wij hebben echter gezien, dat het historisch verloop van de tegelbakkerij der Aalmissen, des schrijvers vermoeden schijnt te bevestigen.
Voor de geschiedenis van deze familie is de signatuur van het schenkblad te belangrijk om er niet uitvoeriger bij stil te staan, wij stellen ons voor aan het slot daarop terug te komen.
In het museum van oudheden tenslotte vinden we in *paars* dezelfde tegels met het anjelier ornament, met het rozet ornament en een tweetal zonder hoek-ornament.
De laatste en tevens de belangrijkste zijn ingebracht in een in 1918 verworven tableau, van 5 $\times$ 12 tegels, voorstellende het inwendige van een smederij. Dat althans de rechtertegel tegelijk met de vervaardiging van het tableau is ingebracht en niet later, blijkt uit de krul van de LXV omlijsting, welke daarin voortgezet is. (Fig. 7.)
Het is juist dit encadrement dat ons nader brengt tot ons doel.
Het bij Havard afgebeelde [1]) door J. Aalmis voluit geteekende tableau in het rotterdamsche Weeshuis bevat twee voorstellingen. De rechter is ontleend aan een italiaansche gravure, die zich op het oogenblik nog bevindt onder de van den heer Kleyn afkomstige documenten in het oud-archief. De Lodewijk XV omlijsting van de voorstelling op de gravure heeft de schilder niet overgenomen, doch eene van de voorafgaande stijlperiode verkozen.
Wij zien haar echter terug om de voorstelling van de smederij op het niet gesigneerde tableau in het museum, waarvoor zij blijkbaar te hoog was uitgevallen, want zoo moet het toch verklaard worden, dat de samensteller uit afgrijzen voor al die witte leegte onze twee tegels heeft ingevoegd, welke met het gansche geval niets te maken hebben.
Het is te betreuren, dat de datum van het weeshuistableau niet bekend is, doch een systematisch onderzoek of een toevallige greep in het archief van het weeshuis kan dit aan den dag brengen en dan zal wellicht uitkomen, dat Havard ook [2]) bij de toeschrijving van dit tableau aan Jan II, ten onrechte den zoon boven den vader verkozen heeft.
Intusschen is er reden te over om ook op grond van het museum-materiaal, aan te nemen, dat het smederijtableau en daarmede onze 2 tegeltjes uit het atelier der Aalmissen afkomstig is.
Wij hebben al onze hulpbronnen uitgeput. Welke is de slotsom?
Men oordeele zelf.
Het staat wel vast, dat de tegels rotterdamsch fabrikaat zijn.

[1]) Dl. I, blz. 183.
[2]) Zie beneden.

Ten aanzien van de dateering, welke wij op de boven aangegeven gronden in de 2de helft der 18de eeuw stelden, zijn geen engere tijdsgrenzen afgepaald kunnen worden. De tegels met het anjelier-ornament in het museum zouden nog in gene zijde van 1750 geplaatst kunnen worden.
Wat de bakkerij aangaat, waar zij het aanschijn zagen, de keten der feiten wijst duidelijk naar die der Aalmissen.
Er is echter een bezwaar, dat de Laigue òf niet geweten òf gemakshalve genegeerd heeft, ik bedoel de mededeeling welke de Heer Kleyn aan zijne schenking in 1876 toevoegde, dat zijn ontwerpen en gravures afkomstig waren van het tegelbakkers*gild*.
Zooals verhaald, was de schenker reeds ± 1840 in dit bedrijf onder de opvolgers van Laurens Verwijck werkzaam en hij zal hun in 1830 81 jarigen doch steeds bakkenden collega Johannes van der Wolk ook nog wel gekend hebben. Het is dus alleszins mogelijk, dat Kleyn van zijne patroons en van v. d. Wolk die allen de liquidatie van hun gilde hebben meegemaakt, de wetenschap ontvangen had waarmee hij op zijn beurt in 1876 het oud-archief verrijkt heeft. Dekens en hoofdmannen van het gilde zouden dan, hetzij door opdracht aan een schilder of door aankoop van gravures, een aantal voorbeelden in voorraad hebben, waaruit de broeders ten behoeve van hun werk vrijelijk putten. Een dergelijke practijk werd, naar ons bekend is, ook in sommige gilden van de tinnegieters gevolgd. Het gilde bestelde en kocht de metalen vormen, waarin de schotels, kannen, bekers enz. werden gegoten; zij deden dan de ronde bij de tinnegieters, niet ongelijk aan een moderne leesportefeuille.
In dit licht bezien kan het smederijtableau, zoowel als onze tegels, evengoed van het atelier van Van der Wolk als van dat der Aalmissen zijn, of van een anderen confrater.

Komen wij thans terug op het presenteerblad, product ook van het atelier der Aalmissen.
Wij zeiden *„een"* Jan Aalmis, omdat Havard, Dl. I, blz. 178, dit zelfde voorwerp beschrijft en toeschrijft aan Jan Aalmis II, zulks op grond van de merken op de achterzijde.
Om te geraken tot een antwoord op de vraag, aan wien van de drie Jannen het auteurschap van de talrijke met J. Aalmis geteekende tegeltableaux moet worden toegeschreven, wijst Havard op een schenkblad, thans in de collectie Loudon te Amsterdam, als men wil een pendant van het exemplaar in het Haagsche museum.
Het amsterdamsche nu is aan de achterzijde gemerkt, *onder elkaar*:
I Aalmis, 1731, C B.* Het Haagsche is gemerkt: C B,*, I A 1731.

terwijl beide stukken, aan de voorzijde hetzelfde monogram I A dooreengestrengeld vertoonen. Dit kan niemand anders zijn dan Jan Aalmis II, die zijn leertijd te Delft in de plateelfabriek De Ster, van Cornelis de Berg, uitdiende, toen naar Rotterdam terugkeerde en er de magistrale tegeltableaux bakte, welke zijn „vaillante signature" dragen.
De heele geschiedenis van dien leertijd berust tot dusver dus alleen op de signatuur van de twee schenkbladen.
Mej. Dr. Neurdenburg neemt deze conjectuur dan ook met eene zekere reserve over.
In de beschrijving van het amsterdamsche schenkblad lezen we:
„We zien hier Jan Aalmis, een bekende Rotterdammer in zijn jeugd *blijkbaar* werkzaam in een delftsche plateelbakkerij, waar hij *naar het schijnt* zijn leertijd heeft doorgebracht" [1]).
N. b. m. komt deze reserve alleszins gerechtvaardigd voor.
Geven we ons rekenschap van de bedoeling der merken. C B en de ster zijn duidelijk, komen ook op andere stukken nederlandsche faïence voor en stellen — volgens de thans geldende opvattingen — Cornelis de Berg als eigenaar van de plateelfabriek „de Ster" voor. De andere naam, resp. initialen, moeten dus iemand voor het voetlicht brengen, die aan de schenkbladen in quaestie een belangrijke functie verricht heeft, welke niet anders kan zijn dan de beschildering. En de man, die die twee stukken beschilderd heeft, was zich van zijn beteekenis zoo wel bewust, dat hij zijn naam niet alleen aan den achterkant wilde hebben, doch ook op een plaatsje in de voorstelling aanspraak maakte, en . . . verkreeg.
Zou nu Mr. de Berg dit veroorloofd hebben aan een zoo jeugdigen ondergeschikte? Jan II was in 1731 17 jaar oud. En zou de laatste het gewaagd hebben zijn naam voluit op een stuk aardewerk te pinselen terwijl een vader van denzelfden naam te Rotterdam eene zoo hooge plaats in de ceramische industrie innam? Het is niet aan te nemen. Havard heeft zich blind getuurd op het amsterdamsche schenkblad, zich daaruit den leertijd van Jan II gesuggereerd, en verder voortbordurend alle met I Aalmis geteekende tegeltableaux ook aan hem toegeschreven, zijn vader gansch negeerend, die toch tot ± 1750 een werkzaam aandeel in de leiding der bakkerij heeft gehouden. Aan Havard's hypothese moet een andere meer logische worden gesubstitueerd.
Vasthoudende aan de thans voor waarheid geldende feiten, zouden wij ons de situatie aldus kunnen indenken, dat Cornelis, bekend met de goede qualiteit van Jan I's atelier, hem opgedragen heeft twee en wellicht meerdere schenkbladen te willen beschilderen. Hiermee vervalt dus de leertijd van Jan II te Delft.
Doch zou het nauwelijks verwondering kunnen baren, indien op een goeden dag een notarieele acte in het gemeente archief te Rotterdam te voorschijn kwam, waarin te lezen staat dat een Cornelis Boumeester of een Carel Bouman plateelbakker van Rotterdam met Jan Aalmis (I) overeenkomt, dat de laatste voor hem eenige „sekoupen" (soucoupe = schenkblad in de 18de eeuw) zoude bemalen tegen den prijs van . . . . .

Men ziet, het terrein is nog angstig vol voetangels en klemmen. Er moet voorzichtig en geduldig voortgewerkt worden, om al het onkruid te verwijderen en vele sikkels zijn noodig.
Indien daarom de vorige opmerkingen aanleiding mochten geven tot welgefundeerde kritiek of tot het geven van een ander inzicht, zoo zal daaraan in het belang van de kennis der Nederlandsche ceramiek gaarne plaatsruimte verleend worden.
Het is mij een genoegen op deze plaats mijn welgemeenden dank te herhalen aan de H. H. Hoynck v. Papendrecht en Dr. Wiersum voor hunne met de grootste bereidwilligheid verstrekte bijstand en medewerking.

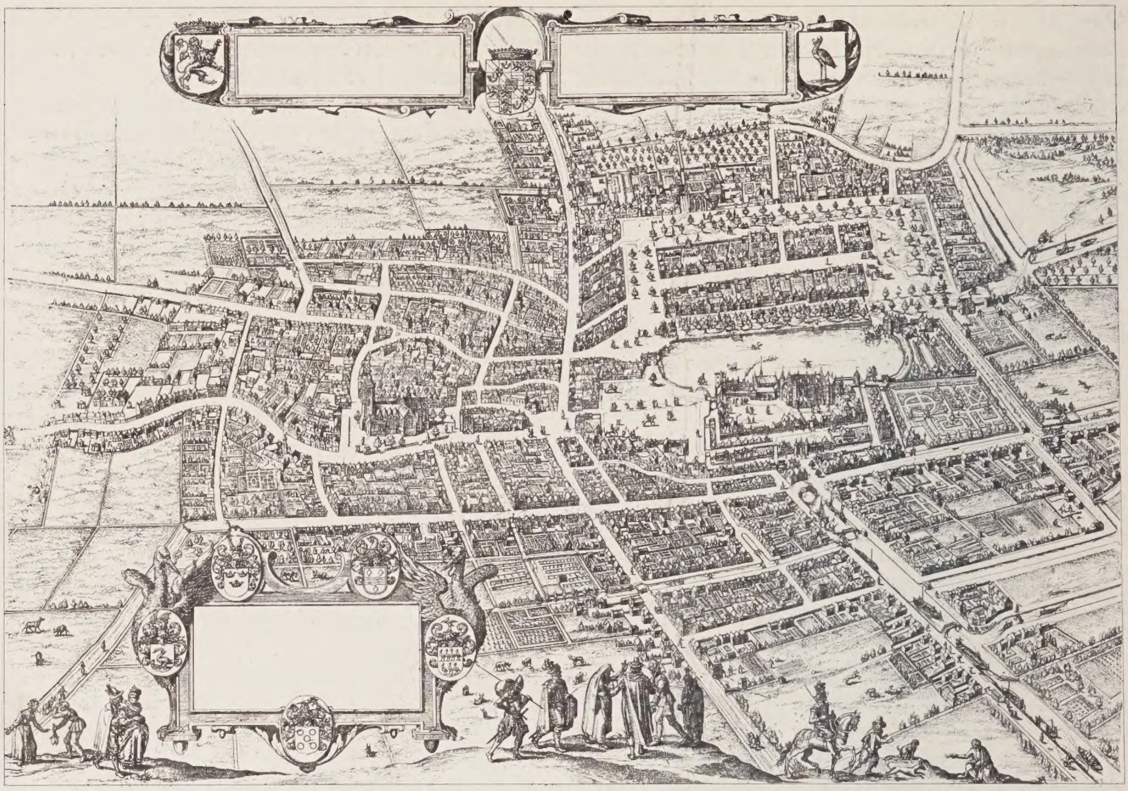
GALLOIS.

Aanwinsten van de Prentverzameling.

I. De Gheijn.

NAAR aanleiding van eenige aanwinsten van de Prentverzameling, in het Historisch Museum op den Korten Vijverberg ondergebracht, moge hier in de eerste plaats wat over Jacques de Gheijn en zijn werk in het Museum medegedeeld worden.
Van dezen meester verwierf de verzameling twee teekeningen, waarvan de eene hierbij afgebeeld wordt. Hij was weliswaar geen Hagenaar, maar woonde op het eind van zijn leven in Den Haag, in nauwe relatie tot het Stadhouderlijk hof, (zooals o. a. blijkt uit Huygens' Autobiographie), en stond bovendien ook reeds in een vroegere periode tot Den Haag in betrekking, zooals de Stadskaart van 1597 bewijst. Deze, waarvan, zoover ik weet, slechts een enkel exemplaar, een proefdruk vóór alle letter in ons Museum, bekend is, en die ook niet door Burchard in zijn „die Holländischen Radierer vor Rembrandt", (Berlin 1917) genoemd wordt, is niet gesigneerd. Dr. van Gelder heeft het blad in verband gebracht met een mededeeling in Obreen's Archief II blz. 115, n.l., dat in het jaar 1598 de Haagsche tresorie 200

[1]) t. a. p., blz. 52.



gld. betaalde aan „Jacques de Gheyn tot Leyden, uyt saecke dat hij in een plaete heeft gesneden de vlecke van den Hage . . .". En de dateering 1597 van onze kaart blijkt door de burgemeesterwapens juist te zijn, (vgl. den text bij den „Atlas" uitgegeven door Die Haghe, I i, waar de kaart gepubliceerd is). (Afb. 1.)

Langs anderen weg kan men de juistheid van de toeschrijving aan de Gheijn aantoonen. Een, met het monogram J. d. G. (ineen) gemerkte prent in het Rijksprentenkabinet stelt voor de Kruidtuin te Leiden, (in de litteratuur niet vermeld). Het is geheel in denzelfden stijl en techniek: de vrij uitvoerig geëtste plaat is met graveerstaal of droge naald opgewerkt. [1])

Het aandeel echter van de etsnaald is zoo overwegend dat men de prenten als etsen kan betitelen. Het is merkwaardig, hoe beide technieken hier schijnbaar zonder eenig systeem, door elkaar heen gaan. Zij wisselen elkaar af tot in kleine details, zooals, op onze kaart, in de mantels der wapens. Er zijn plaatsen waar het procédé niet te bepalen schijnt.

De Gheijn was begonnen als graveur in de strenge academische school van Goltzius. Wij zien hier een overgangsstadium naar de volkomen ets, zooals de prachtige „Boerenhoeve" van 1603 er een is. Aan de kleine, levendige, pittige figuurtjes, uitvoerig en toch breed behandeld, de zoo prachtig ornamentaal aan de cartouche aansluitende en tegelijkertijd zoowel monumentaal als naturalistisch opgevatte ooievaars, aan de golvende mantels der wapens, maar ook aan de poging om, door het aanbrengen van een hoogen voorgrond met repoussoirfiguren, aan den eenvoudigen stadsplattegrond het aanzien van een vogelvluchtlandschap te geven, ontleenen wij het recht, in dezen proefdruk een zeer belangrijk werk van een der grootste Hollandsche kunstenaars van ongeveer 1600 te zien. [1])

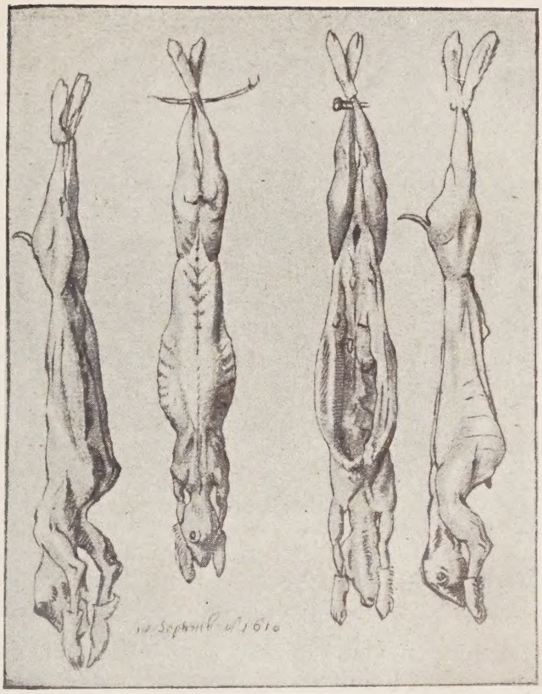
[1]) O. Hirschmann schrijft in Mnhft. f. Kw. Aug.—Sept. 1919 blz. 252 naar aanleiding van het boek van Burchard: „Auch von dem älteren de Gheijn gibt es eine durch Burchard übersehene Radierung, die grosse Darstellung von der Schlacht von Turnhout (Muller 1056), bei der die schematischen Teile, wie Geländeangaben usw., mit Hilfe des Stichels ausgeführt sind. Ebenso sind von dem selben Künstler bei dem grossen Vogelschauplan vom Haag die beiden Verfahren in dieser Weise kombiniert." De soepelheid, de bewegelijke speelschheid der niet-geëtste lijnen doen vermoeden, dat men hier met droge naald techniek te doen heeft, al is het niet uitgesloten dat sommige plaatsen, zooals de insluitingslijnen der cartouches, ook gestoken zijn.

[1]) Van het verblijf van den kunstenaar te Leiden is tot dusverre niets anders bekend dan de bovenvermelde Haagsche rekeningpost. De prent van den kruidtuin is een nieuwe aanwijzing. Zoo ook een vignet met inschrift „Rethorica 1596 Liefd es 't fondament. Leyden. J. d. Geyn fe." De Kruidtuin schijnt mij jonger te zijn dan de platte grond. De figuurtjes zijn er rustiger van houding en uitvoering, er is minder in gegraveerd. Maar er is nog niet die breede ductus der lijnen, dat vrije en zwierige, dat absolute meesterschap dat de ets van 1603 kenmerkt (waartoe het onderwerp echter ook minder aanleiding gaf). Ik geloof dan ook dat wij de Kruidtuin omstreeks 1600 moeten dateeren. Dat kan

Van omstreeks 1600 dateert de eveneens in de verzameling aanwezige Tocht van den Zeilwagen, door G. Swanenburgh in 3 bladen naar de Gheijn gegraveerd (M. 1157a). Jammer, dat de niet zeer fraaie gravure ons geen duidelijk beeld geeft van de teekening van de Gheijn, al wijzen ook hier de portretten wel op zijn bijzondere beteekenis op dit gebied. De figuren toonen, dat de kunstenaar streeft naar grooter eenvoud tegenover de drukke bewegelijkheid en barokke houdingen, die in zijn eerste werken nog den leerling uit de Spranger-Goltzius school kenmerken en die ook in de kaart van den Haag nog doorschemeren. Hij dringt steeds dieper door in zijn onderwerpen en streeft naar onopgesmukte, uiterst zuivere weergave. Uit dien tijd, ± 1600, bestaat een geheele reeks kleine portretten in teekening en prent van hem, gelijkend op dergelijke werken van Goltzius en Wierix. Maar die laatste worden, met de Gheijns werk vergeleken, somtijds bijna slap of uiterlijk. Geen van die beiden geeft zóo de plastiek van den geheelen kop, verdiept zich zoo gelijkelijk in elk detail, met dezelfde liefde iedere welving of groeve nagaande, als waarmede de meer sprekende deelen, oog, neus, mond en kin weergegeven zijn. Telkens legt de Gheijn ons het geheele wezen van zijn model bloot; het zijn portretten van zeldzame psychologische diepte.

Dit stille observeeren, als het ware verklaard weergeven, deze liefde voor het detail, waardoor alles hem belangrijk toeschijnt, brengt hem ook tot een ander onderwerp: met R. Savery en Ambrosius en I. Bosschaert behoort hij tot de eerste schilders van bloemen en dieren in Holland, zooals Jan Breughel tegelijkertijd in Vlaanderen werkte. Mij is niet zulk een groot bloemstuk van de Gheijn bekend. Maar wel zijn er een aantal studie-achtige teekeningen met kleine dieren, bloemen enz., die in het kader passen van de vroeg 17de eeuwsche stillevens, waar alle dingen naast elkaar geplaatst zijn en ieder stuk, op zich zelf geobserveerd, met groote zorg weergegeven, zelfstandige waarde heeft en een afzonderlijk leven schijnt te leiden. Deze strooming, om het enkele ding uit zijn omgeving te abstraheeren, van waardeering van ieder ding en iedere vorm afzonderlijk getuigend, vindt men misschien ook afgespiegeld in de vroeg 17de eeuwsche tegels, waarop wij eveneens een enkele figuur, een dier of een bloem afgebeeld vinden.

Zulk een teekening is voor de Verzameling aangekocht bij R. W. P. de Vries, vlg. 11—13



Afb. 2. de Gheijn.

Maart 1919 (Afb. 2). Viermaal heeft de Gheijn naast elkaar een gevilden haas geteekend, aan de achterpooten opgehangen. Heel nauwkeurig werd alles nagegaan: het uitgerekte hangen, de spanning van het vleesch over de ribben en de wervelkolom, de leege buikholte, de strak aaneengesloten gestrekte achterpooten met de vleeschkussentjes op de dijen en de als sokjes overgelaten huid om de pootjes. Met zorgvuldige en toch uiterst lenige lijnen, aanzwellend en weer afnemend, werden de vormen omschreven; met wat sepia en Oostindische inkt werd de werking van licht en schaduw aangegeven en een prachtig plastisch effect bereikt. Maar, wat nu het wonderlijke is naast of boven dit technisch meesterschap, dat is de bijna metaphysische uitdrukkingskracht van dit blaadje, iets, dat niet onder woorden te brengen is, maar er een waarde aan geeft, die ver boven de beteekenis van het onderwerp uitgaat en toch een gevolg is van de intensiteit, waarmee de kunstenaar zich in het onderwerp ingeleefd heeft. Men trachte volstrekt niet zich bij zoo'n teekening „van het onderwerp los te maken"! Daarvoor is het onderwerp er te zeer de basis van. Dit blaadje is 18 September 1610 gedateerd.

Iets ouder is de andere teekening van de Gheijn, voor de verzameling op de vlg. Langerhuizen gekocht. Het is het ontwerp voor No. 11 van de Musquetiers uit het werk: „Wapenhandelinghe van Roers, Musquetten ende Spiessen . . . figuirlijck uitgebeelt door Jacob de Gheijn." (1607). In vergelijking met de officieren en vaandeldragers, die hij in een vroegere periode naar

dus wijzen op een verblijf te Leiden van ten minste 1596—1600. Hierbij zij ten slotte gewezen op de verwantschap van onzen plattegrond met dgl kaarten van Pieter Bast, die te Leiden 1601 huwde en 1605 begraven werd en van wien niet bekend is, of hij niet reeds eerder te Leiden woonde.

Afb. 3. v. d. Venne.

teekeningen van Goltzius graveerde, valt de eenvoudige houding op, vooral het vaste staan tegenover het meer dansende poseeren in Venetiaanschen trant. Het aantrekkelijke van deze teekening steekt dan ook in het forsche, en tegelijk zorgvuldige en volledige der uitbeelding. Verder bevinden zich nog in onze verzameling, twee schetsblaadjes met aan beide zijden eenige discuteerende personen, die op de vlg. Vincent van Gogh, bij R. W. P. de Vries 3 December 1913, aangekocht werden. De toeschrijving van deze zeer vluchtige, maar desniettemin expressieve, krachtige schetsjes aan de Gheijn, volgens den veilingscatalogus schijnt mij juist, hoewel niet volkomen zeker. De dateering 1629 echter, berustende op de uitvoerige bijschriften, die op gebeurtenissen uit het begin van dat jaar betrekking moeten hebben, schijnt in tegenspraak te zijn niet slechts met de costumes uit het allereerste begin der 17de eeuw, maar ook met de opvatting en typeering der figuren, die eveneens meer op een zoo vroeg ontstaan wijzen. Ook het verband tusschen de teekeningen en die bijschriften is niet duidelijk. Bovendien stierf de Gheijn den 29sten Maart 1629. Wij zouden dus wel één zijner aller laatste werken voor ons moeten hebben. Het schijnt mij dan ook niet onmogelijk, dat de bijschriften eerst later door een ander er opgezet zijn om de teekeningen, misschien voor illustratie, te gebruiken. Opvallend is in ieder geval, dat het Latijnsche citaat uit Ovidius op het eene blaadje met het andere opschrift aan denzelfden kant, naar den inhoud ook weer niets te maken heeft [1]).

[1]) Deze opschriften zijn in extenso afgedrukt in den veilingscatalogus, onder No. 312.

II. Andere Aanwinsten.

Een jongere tijdgenoot van de Gheijn was Adr. Pzn. v. d. Venne. In het Rijksprentenkabinet bevinden zich teekeningen van Prins Maurits op zijn doodsbed, van beide meesters. Hoewel v. d. Venne een uitstekend teekenaar was, eerlijk, vlot en raak, toch blijkt, bij het vergelijken dier bladen, dat hij niet haalt bij de psychologische diepte en subliemen eenvoud van den ouderen meester. Op de veiling Langerhuizen waren een paar mooie teekeningen van hem, o.a. voor het titelblad van Cats' Selfstrijd. Deze teekening zou een welkome aanwinst voor onze verzameling geweest zijn, maar, na overleg, lieten wij haar over aan het Rijksprentenkabinet. Er werd echter een illustratie voor Cats Houwelijck, (uitgave Middelburg 1625, „de Maecht" blz. 21) aangeschaft, op den text:

„Mij docht dat ick een Esel sach
Die onder seven apen lach." (afb. 3).

Behalve als fraaie van de Venne-teekening (van de Venne leefde in den Haag van 1625 tot aan zijn dood, in 1662), heeft dit blad ook topografische waarde. Het is n. l., na de teekening van Buijtewegh, het eerste gezicht op het Stadhouderlijk kwartier en, over de Hofvijver, op den Korten Vijverberg, dat in den atlas voorkomt. Dat hij de teekening in spiegelbeeld maakte, zoodat de gravure de juiste toestand weergeeft, bewijst, dat v. d. Venne ook eenige waarde aan deze plaatsweergave hechtte.

Op deze veiling werden verder o. a. aangekocht: een teekening van P. Quast, in potlood op perkament, een oude vrouw met een doedelzakspelenden jongen voorstellende, gedateerd 1642, waardoor een voor den Haag typisch genre vertegenwoordigd wordt. Daartoe behooren ook de twee, op dezelfde wijze uitgevoerde teekeningen van C. Monincks, mede van die veiling afkomstig. Het zijn alle vrij groote, uitvoerig geteekende, eenigszins Adriaan Brouwerachtig gechargeerde figuren, een beetje burlesk, zeer voorzichtig uitgevoerd. Er is iets fijns in de landschapachtergronden van Monincks die weer aan Haagsche meesters als Uytenbroeck, A. J. v. Croos, Dirk Dalens herinnert. Ook is er verwantschap met v. d. Vennes grisailles. Op de vlg. R.W. P. de Vries van 11—13 Mrt. '19, werd een teekening van P. Monincks, het marktplein van een Italiaansch dorp voorstellende, gekocht.

Voor den topografischen Atlas zijn van beteekenis twee teekeningen van P. C. la Fargue, Een gezicht op het Roomhuis (vlg. Langerhuizen, zie afb. in den Cat.) en een gezicht op den weg naar Leidschendam uit dezelfde veiling, verder een teekening van C. Pronk van de tegenwoordige vergaderzaal der Eerste Kamer, toenmaals der Staten van Holland en West Friesland, bekend in de ets van J. C. Philips.

Op de vlg. van Stockum 24—26 Juni '19 werden eenige prenten gekocht: o.a. werd aan het portret van Frederica Sophia Wilhelmina van Pruisen, zwartekunstprent van Bolomeij, de tegenhanger, het portret van Willem V, toegevoegd. Op dezelfde veiling werden 2 aquarellen van Jan Weissenbruch (waarvan de eene een gezicht langs de Trekvaart) en twee etsen van Jongkind aangekocht. Vooral het breede riviergezicht van 1864 van den laatste, met de zware opkomende bui rechts en den van lichte wolken glanzenden hemel links, zich spiegelend in het zacht rimpelende droomende water, is een verrukkelijke natuurimpressie.

G. KNUTTEL Wzn.

Een vrijwel onbekende medische Boekerij.

EEN kapitaal aan het verkeer onttrokken en in den vorm van goudstukken in een kous bewaard; een schilderij, weggezet op een zolder, waar geen menschelijk oog het ziet, een boek in onze boekenkast, gedrukt in een ons onbekende taal, het zijn alles onnutte en in vele opzichten ergerlijke zaken.

Zoo trof mij reeds gedurende verscheidene jaren als een evenzoo onnutte zaak en mij daardoor steeds tot een kleine ergernis, een groote kast geheel gevuld met boeken, welke kast bijna een geheelen wand beslaat van mijn kamer in het gebouw van het Haagsche Gemeente-archief. Deze kast nu werd in de laatste jaren zelden of nooit geopend en er was weinig meer van den inhoud bekend, dan dat het grootste deel daarvan bestond uit de medische bibliotheek van den zeventienden-eeuwschen Haagschen medicus de Cocq.

Het doel van deze regelen is mogelijke belangstellenden op het bestaan van deze toch wel merkwaardige verzameling opmerkzaam te maken, vooral met den wensch, dat onder hen medici gevonden zullen worden, die bereid zijn aan den inhoud van de boeken dezer boekerij recht te laten wedervaren. Want voor den niet-medicus is dit onmogelijk en ik zal er mij dan ook toe moeten bepalen het uiterlijk aanzien van en het uiterlijk gebeurde met deze bibliotheek te bespreken.

De boekenkast, een driedeelige van geverfd hout en zonder achterwand, heeft als bekroning het gebeeldhouwde familiewapen van Dr. de Cocq, terwijl op de kroonlijst van ouds de volgende woorden zijn aangebracht:

„Bibliotheca medica quam D: D: Ioan de
„Cocq natus Hagae Com: 16 $\frac{11}{20}$ 39 Denat:
„17 $\frac{11}{27}$ 21 Hic in usum Medic: dono dedit",

Nagenoeg alle ruimte in de kast is gevuld met boeken in perkamenten en leeren banden en hierdoor is het geheel een fraaie versiering van mijn kamer. De boeken zijn n.l. zichtbaar doordat enkele jaren geleden de deurvulling van gaas met daarachter groen laken is vervangen door glazen paneelen. Zoo komen de mooie banden natuurlijk tot hun recht, al is het oorspronkelijk karakter van de kast door deze verandering wel aangetast.

Niet lang geleden heeft op mijn verzoek Mejuffrouw H. van Diepen, een der ambtenaren van het archief, alle boeken vergeleken met de van deze verzameling bestaande catalogi en ze toen genummerd en op hun plaats gebracht. Hierdoor was het mij mogelijk het geheel aan een onderzoek te onderwerpen en het bleek terstond, dat we hier de samenvoeging van twee verschillende boekverzamelingen zien. Er blijken n.l. thans nog 563 werken te zijn in 596 deelen en hiervan zijn slechts 452 werken van de Cocq afkomstig. Het overige deel is, zooals mij is gebleken, het overschot van de bibliotheek van het voormalig Collegium Pharmaceuticum, tenminste voor zoover het grootste deel aangaat. Het schijnt mij het meest overzichtelijk deze beide bestanddeelen achtereenvolgens afzonderlijk te behandelen.

I. De Bibliotheek van Dr. de Cocq.

Wie was Johan de Cocq? Van hem is helaas slechts heel weinig bekend. Hij werd geboren te Den Haag op 20 November 1639 en stierf er op 27 November 1721. Hij is dus 82 jaren en één week oud geworden. Op zijn 21ste jaar, n.l. 24 October 1661 promoveerde hij te Leiden tot Doctor Medicus, zooals uit het archief van het Collegium Chirurgicum hier ter stede blijkt en direct daarna vestigde hij zich als dokter in zijn geboorteplaats. Hij huwde met Theodora Valck en woonde waarschijnlijk in de Oude Molstraat. In later jaren bezat hij de buitenplaats Engelenburg onder Eikenduinen en had in die buurten veel grondbezit. Op 4 December 1721 werd hij begraven, immers dien dag is er „tien poosen over" hem geluid, wat f 32 - 10 - kostte. Zijn boedel bleef vele jaren onverdeeld; nog in 1752 was dit het geval.

Het is jammer, dat het niet is mogen gelukken zijn uitersten wil te vinden. Maar het is zeker, dat hij daarbij zijn medische boeken legateerde aan het Collegium Chirurgicum om in het Theatrum Anatomicum een plaats te vinden. De notulen van het Collegium over de jaren 1721 en 1722 ontbreken, maar in de rekening over 1722 vindt men de volgende posten:

„Den 5e februarij gesproken met den timmer-
„man Swaartveger tot het gaan visiteeren van
„de boekekas van de heer Doctor Cocq zaliger,
„welke sijn boeken specteerende tot de mede-
„cijne, chyrurgije en pharmacije aan ons colle-

„gie hadde gelegateert, so isser uytgegeven en „op den volgenden dag wanneer de gem. boeken „wierden overgenomen tien gulden." En op den 6en Februari „aan de knecht van de heer Doc- „tor Cocq zaliger voor sijn moeijten gegeven „ses gulden." „Den 20e dito en volgende dagen „isser uytgegeven 90 tot het uytschieten van de „boeken als deselve op sijn ordere te brengen „twaalf gulden drie st." — Dan „den 5en Maart „betaalt aan Monsr Clos de boekbinder voor „het packen van de boeken en het overbrengen „van meergem. boeken op het theatrum als ook „de boekekasen daar toe behorende en sijn ver- „schot daar toe gedaan drie gulden."

Hieruit zien we dus dat de boeken op den 5en Maart 1722 zijn overgebracht naar het Theatrum Anatomicum, dat zich sedert 1661 bevond in een gebouwtje tegen de Groote Kerk naast de kapel van Assendelft. De boekenkasten, die met de boekerij meekwamen schijnen echter niet bruikbaar te zijn geweest. Tenminste verderop in de rekening vindt men vermeld: „den „3en junij met de timmerman en beelthouwer „een overleg gemaakt tot het maken van een „bequame kas voor de boeken van de heer Doc- „tor Cocq zaliger, 90 isser uytgegeven vijf gul- „den seven st."

Dit overleg heeft natuurlijk geleid tot het vervaardigen van de thans nog bestaande kast. De prijs daarvan is in de rekening niet verder vermeld. „De „beelthouwer" d.i. dus waarschijnlijk de vervaardiger van het fraaie wapen boven op de kast heette vermoedelijk Bogemaker, want een beeldhouwer van dien naam leverde 10 September d.a.v. gebeeldhouwde wapens aan het college. De boekenkast werd geplaatst in een kamertje op de bovenverdieping ten oosten naast de snijzaal.

Onmiddellijk nadat de boeken daar in de schaduw van de Groote Kerk waren neergezet werd een catalogus vervaardigd, die in 1724 in druk verscheen onder den uitvoerigen titel van: „Catalogus Insignium Librorum Medicorum, Ana- „tomicorum, Chirurgicorum, Pharmaceutico- „rum, Botanicorum etc. Quibusdem viveret „usus est Doctissimus Expertissimusque vir „Johannes de Cocq, medicinae Doctor ac Prac- „ticus felicissimus, post obitum publico usui in „Theatro anatomico Hagano esse voluit, ac „dono hoc ornavit."

In 1771 bleek het Theatrum Anatomicum veel te klein en werd overgegaan tot den aankoop van de voormalige Jezuitenkerk in de Juffrouw Idastraat, die tot een geschikt verblijf voor het Collegium werd verbouwd. De bibliotheek de Cocq vond daar een plaats tegen den achterwand van het achterste vertrek. Zij schijnt toen wel vrij geregeld gebruikt te zijn, tenminste in 1794 werd de catalogus van de boekerij herdrukt, ditmaal met een nederlandschen titel, die bijna woordelijk van den latijnschen was vertaald. De inhoud is geheel dezelfde, zelfs drukfouten uit den eersten druk zijn overgenomen, alleen de namen van de uitgevers vinden we niet meer vermeld. Een lijst van enkele boeken niet afkomstig van de Cocq en een opgave van chirurgische instrumenten zijn achter den catalogus gevoegd. Van dezen herdruk zijn meerdere exemplaren bewaard gebleven, van de eerste uitgave daarentegen is slechts één, tamelijk beschadigd exemplaar in het bezit der gemeente.

Toen in 1795 alle gilden werden opgeheven, deelde het Collegium Chirurgicum dit lot. Alle bezittingen vielen het plaatselijk bestuur toe en werden ter beschikking gesteld van de Plaatselijke Commissie van Geneeskundig Toezicht, die in het oude lokaal in de Juffrouw Idastraat zetelde, zoodat de boeken op hun plaats bleven. Dit was ook het geval toen in 1812 met de invoering der Fransche verordeningen een Geneeskundige Jury voor het Departement van de monden van de Maas de Commissie verving, terwijl na het herstel onzer onafhankelijkheid in 1813 de oude commissie herleefde en tot 1854 in het Theatrum Anatomicum bleef huizen. In dat jaar werd het gebouw door den Haagschen Raad bestemd tot een school voor minvermogenden en werd de zetel van de commissie naar een nieuw lokaal overgebracht. Of de boeken ook daarheen verhuisden is niet duidelijk, zeker is alleen dat toen op 1 November 1865 de Commissie van Geneeskundig Toevoorzicht, zooals zij toen heette, werd opgeheven, de kast met boeken zich bevond in een der vertrekken van het Politiebureau. Sedert stonden de boeken in rustige rust ten stadhuize en niet velen keken er naar om. Alleen de ijverige archivaris A. J. Servaas van Rooyen strekte ook over deze verzameling zijn belangstelling uit en vervaardigde er een uitvoerigen catalogus op fiches van, waarbij hij klappers voegde op de 63 portretten, die in de boeken voorkomen, benevens op de 108 namen van teekenaars en graveurs.

Toen in 1909 het tegenwoordige archiefgebouw aan den Zwarten weg werd ingericht, werd de bibliotheek in de thans met glazen deuren voorziene kast in de werkkamer van den archivaris geplaatst, Moge ze hier nog eens tot een eenigszins intenser leven komen,

Nu ons de lotgevallen van de bibliotheek de Cocq bekend zijn zullen de boeken zelf onze aandacht bezig houden.

In 1724 waren er volgens den catalogus 536 werken in 588 deelen. Volgens het gebruik van den tijd zijn ze in drie verschillende afdeelingen gerangschikt volgens hun formaat n.l. folio, waarvan 66 nos. bestonden, quarto, waarvan 161 nos. en octavo, waarvan 309 nos. genoemd zijn. Van deze boeken zijn er thans nog 452 aanwezig; in den loop van twee eeuwen zijn 23 van

de folio's, 35 van de quarto's en 26 van de octavo's verdwenen, wat gezien de vele jaren van verwaarloozing niet veel lijkt, temeer daar ook in de 18de eeuw allicht een en ander is verloren gegaan, niettegenstaande dat „die een boek „daaruit leent, zijne hand daarvoor moet teke-„nen, met belofte hetzelve binnen den gestelden „tijd terug te zullen brengen," zooals de Riemer zegt.

Van de thans nog aanwezige boeken zijn 54 in de 16de eeuw gedrukt, 323 in de 17de en 18 in de 18de. Op 57 boeken is geen datum vermeld. Het oudste boek is de Alchymia van Andreas Libavius in 1506 gedrukt te Frankfort. Het jongste is van 1721, het sterfjaar van den erflater. Dr, de Cocq heeft dus tot het laatst van zijn leven boeken over zijn vak verzameld, maar in de laatste 21 jaar samen niet meer dan 18. Hieruit mag men wel opmaken, dat hij omtrent zijn 60ste jaar zijn praktijk heeft neergelegd en daardoor geen behoefte meer gevoelde vakgeschriften aan te schaffen.

Bij een nadere beschouwing van de Cocq's boeken is gebleken, dat bijna de helft een naam of inschrift draagt. Het bleek tevens, dat tal van boeken vóór ze aan de Cocq kwamen aan een ander hadden toebehoord. Waarschijnlijk heeft onze medicus nog al eens op veilingen gekocht. Het is tenminste wel merkwaardig, dat in den catalogus van een boekenveiling, die 19 September 1689 hier in de „Groote Zael" onder leiding van Johan van Velsen heeft plaats gehad, de eenige zeventiende-eeuwsche veiling in den Haag, waarvan de catalogus in de Gemeentebibliotheek is bewaard gebleven, niet minder dan 9 boeken voorkomen, waarvan ook exemplaren in de Cocq's bibliotheek zijn aangetroffen.

Het is opvallend dat 117 deelen zijn voorzien van kleine, met de pen geschreven nummers, gewoonlijk op den rechterbovenhoek van het schutblad. De beteekenis van deze getallen heb ik niet kunnen nagaan. Mogelijk zijn het veilingsnummers. Een oogenblik is ook de gedachte bij mij opgekomen of het mogelijk is, dat de Cocq in het bezit was van een groote, ook niet medische bibliotheek en dit nummers van zijn algemeenen catalogus zijn. Tenslotte bleek dit echter zeer onwaarschijnlijk, want dergelijke nummers werden ook aangetroffen in enkele boeken, die nooit aan de Cocq hebben behoord. Het raadsel schijnt dus vooralsnog onoplosbaar. De nummers varieeren zeer, het laagste is 2, het hoogste 72144, wat op een voor dien tijd wel ongewoon groote boekerij zou wijzen. Er zijn 13 stel dubbele en 6 stel volgnummers, waarbij echter geenerlei systematische volgorde kan worden opgemerkt. Een groot aantal boeken zijn ook op den rug van nummers voorzien. Dit duidt wel op een vroegere ordening, hetzij toen ze van de Cocq hoorden, hetzij vroeger bij vorige bezitters.

In verschillende boeken bevinden zich nog de prijzen. Deze varieeren zeer, maar zijn over het algemeen laag. Prijzen van slechts weinige stuivers zijn zeer gewoon; het hoogst in prijs is een boek van f 6.—. Of we hier te doen hebben met boekhandelprijzen of met prijzen op veilingen moet weer in het midden gelaten worden.

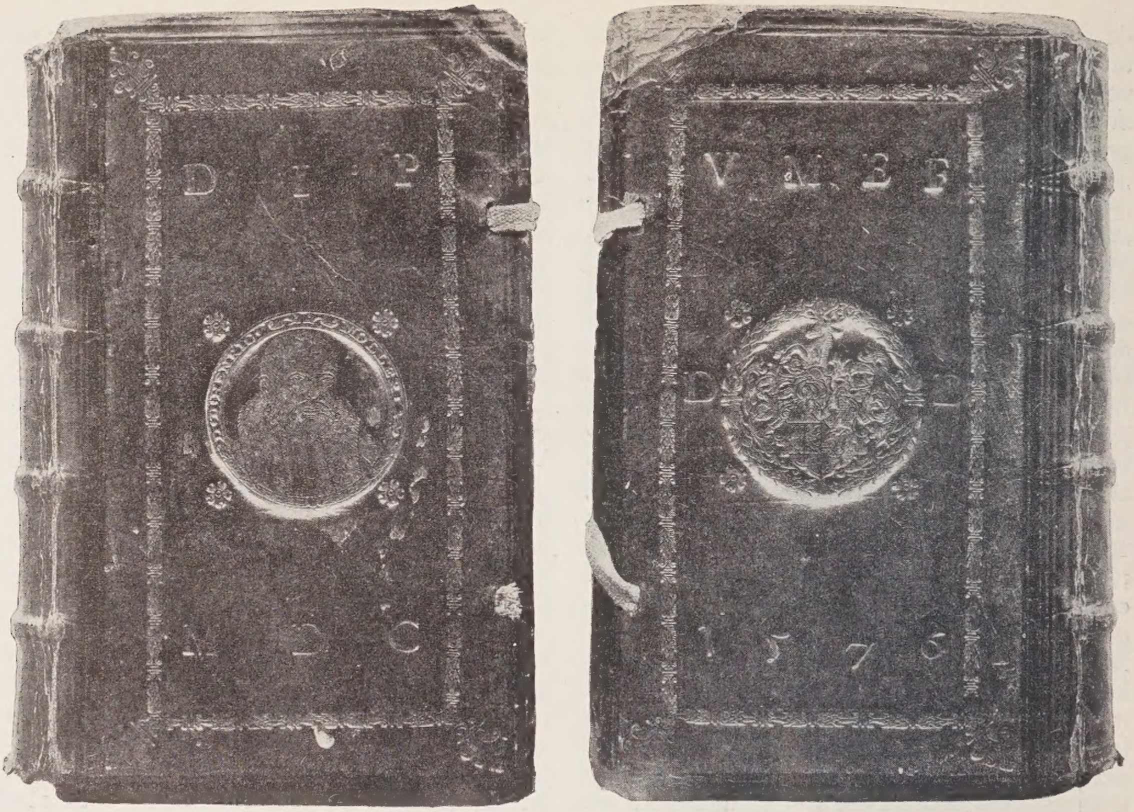
Het merkwaardigste is, dat tal van deelen op schut- of titelblad den naam dragen van vroegere eigenaars, meestal in den genitivus met vooraf de woorden ex libris of eenvoudig sum. Latijnsche spreuken zijn er veelvuldig bijgevoegd.

Van de meeste personen, wien de boeken eerst hebben toebehoord heb ik niets naders kunnen vinden. Bij enkele echter ben ik gelukkiger geweest. Van die gevallen volgt hier de mededeeling.

Een zestal boeken zijn eertijds het eigendom geweest van Pascasius Turcq. Hij werd geboren te Bergen op Zoom op 27 November 1586 en werd in 1604 student te Leiden, waar hij in September 1607 promoveerde. Hij leefde in zijn geboortestad, waar hij schepen was en burgemeester tijdens het bekende beleg van 1622 en er op 22 November 1635 overleed. Het is dus niet waarschijnlijk, dat deze boeken direct uit zijn boekerij bij de Cocq zijn beland.

Vier boeken en wel juist boeken met bijzonder fraaie banden, waarover hieronder nader, dragen het inschrift: „Sum Laurentii Landavi." Over iemand van dien naam heb ik geenerlei bijzonderheden kunnen vinden. Gelukkiger was ik bij het boek, dat als inschrift draagt: „Domini Amplissimi D, Rompsij 1674." Hier hebben we te doen met een Haagschen medicus, een collega van de Cocq: Petrus Augustinus Romph, medicus van de Princesse Royale. Hij woonde eerst in de Nobelstraat, na 1670 aan den Kneuterdijk en na 1674 in de Spuistraat in den Haag. Het is dus niet vreemd, dat een boek uit zijn boekerij in die van de Cocq kon belanden. Zoo verbaast het ons ook niet, dat een der werken eigendom is geweest van George Rataller Doubleth. Hij was de man aan wiens dagboek Fruin indertijd een belangrijk Gidsartikel heeft gewijd. In 1599 geboren werd hij in 1629 rentmeester der épargnes, in 1640 lid van den Hoogen Raad en in 1653 lid van de Chambre-mipartie. Hij stierf in 1655 in den Haag, waar hij het grootste deel van zijn leven doorbracht en in later tijd een huis aan het Voorhout bewoonde. Doubleth had het bewuste boekje van den schrijver Cl. Salmasius zelf ontvangen.

Nog meerdere boeken zijn uit Haagsche bibliotheken afkomstig. B. v. van Johan Bruynestein, die in 1665 examen deed voor het Collegium Chirurgicum, op 18 Januari 1671 te Har-



1. Band van Maranta's De Theriaca et Mithridatio.

derwijk promoveerde tot Doctor Medicus en daarna heelmeester van Prins Willem III was. Ook van den „æsculapius, Illustrissimi Principis „Henrici de Nassau medicus" is een boekwerk afkomstig. De naam is echter zorgvuldig onleesbaar gemaakt.

Aan den Delftschen apotheker Petrus Heijdius hebben ook eenige onzer boeken behoord, terwijl er een in het bezit is geweest van Hendrik Botter, Lijfarts van den Aartsbisschop van Keulen, later van den Hertog van Gulik en Kleef en nog later van den Landgraaf van Hessen en hoogleeraar te Marpurg. Hij stierf te Amersfoort en het mag ons dus niet te zeer verwonderen hier een boek uit zijn boekerij aan te treffen. Vreemder is het in een boek het inschrift te vinden: „Collegis S. Jesu Heidelbergae" en nog verbazingwekkender den naam van Alart Carceus de Karczaghuy-Hallaso-Cumano Ungarus. M. D. Hoe komt dit boek hier beland, vraagt men zich af. Toch blijft het tenslotte bij al deze boeken onzeker hoe de Cocq ze heeft verworven. Slechts een tweetal heeft hij blijkens de inscriptie direct van den schrijver ontvangen. Een boek geschreven door Adrianus Ravestein is afkomstig uit de bibliotheek van den schrijver. Van de vele vroegere eigenaars, die hun sporen in de boeken hebben achtergelaten, weet ik verder niets te vermelden.
De boeken van de Cocq zijn voortreffelijk onderhouden en over het algemeen zeer fraai gebonden. Van zijn heele verzameling zijn slechts zes boeken ingenaaid. Hij liet blijkbaar zoodra hij een boek ontving het uiterlijk in orde brengen, zooals wel blijkt uit de soms gedeeltelijk afgesneden inschriften. Verder zal in 1722 het Collegium Chirurgicum allicht eenige boeken hebben laten binden. Enkele boeken echter hebben opvallend mooie banden en een twaalftal wettigen zelfs een korte afzonderlijke bespreking.
In de eerste plaats zeker een band van bruin leder, waarin het boekje van Bartholomaeus Maranta: De Theriaca et Mithridatio, dus over het middel, dat bij het Collegium Pharmaceuticum zoo'n grooten rol speelde, is gebonden. Het boekje dateert van 1576 en de bijgevoegde illustratie maakt uitvoerige beschrijving overbodig. Op de voorzijde vertoont de band een gestempeld portret, waarrond de woorden D. D. Henric. Moller, en daarboven en onder de geheimzinnige letters D I P — M D C. De achterzijde vertoont een wapen en de letters V M E F — D D en het jaartal 1576. Het geheel is bijzonder fraai om te zien. Het portret is wellicht dat van Hendrik van Zutphen, die in 1524 te Heide den marteldood stierf. (Afb. 1)
Opmerkelijk is nog een serie van 8 zware zwijnsleeren banden. Al deze acht boeken zijn van binnen van een nummer voorzien en zeven dra-

2. Afb. uit den Paradisus.

3. Afb. uit den Kruydhof.

gen een ingeplakt ex-libris in den vorm van een wapen. Bij het achtste ontbreekt dit echter. Het is verder juist in vier dezer boeken, dat de naam Laurentius Landavus op het titelblad voorkomt. De zich thans in de banden bevindende boeken dateeren van 1559 tot 1614, maar de banden hebben er misschien niet steeds omgezeten. Het is mogelijk, dat de boeken later, misschien alle tegelijk, in deze banden zijn gezet. Ze zijn ook allemaal donker groen op snede. Dit vermoeden wordt bijna tot zekerheid als we zien, dat de titels van de boeken, die thans met de banden pronken, op papier geschreven op de ruggen zijn geplakt. Dit doet denken, dat de oude titels misschien nog daaronder te vinden zullen zijn. Bij een der boeken echter, waar het opgeplakte papier geen opschrift droeg, heb ik het er met zorg doen afhalen en er bleken geen sporen van letters onder te ontdekken. Drie van onze banden zijn slechts van fraaie en eenvoudige Renaissance-ornamenten voorzien, de overige zijn drukker en merkwaardiger. Vier vertoonen rond sierlijke arabesken en bladmotieven een rand gevormd door heiligenportretten met korte fragmentarische onderschriften, als: „Du es Petrus e", „Ecce agnus de", „apparuit beni", „apparuit benign", „data est michi" enz. De laatste band tenslotte is bijzonder fijn van bewerking; midden in het bandvlak van voren bevindt zich een vrouwefiguur met weegschaal en zwaard, waaronder te lezen staat: „Iusticia est custos atqui it munimen. honesti" Aan de achterzijde staat een andere vrouwefiguur, blijkbaar een Fortuna, al zijn de emblemen niet goed meer te onderscheiden, Men leest er onder: „Tassibus ambiguis fortuna volubilis errat." Deze tafereelen zijn omgeven door een rand waarin eenige medaillons met kleine portretjes. Het zijn er vier, die elk meerdere malen voorkomen, en waaronder staat: Joha. Mart. Phil. en Eras. Het is niet moeilijk er Calvijn, Luther, Melanchton en Erasmus uit te herkennen. Verdere bijzonderheden zijn van deze acht banden niet te vermelden.

Tenslotte zijn er nog drie banden, twee van leder en een van perkament, die door de bijzonder smaakvolle bewerking de aandacht trekken. Tot zoover over het uiterlijk der boeken, waaronder we ook één druk van Plantijn uit 1581 aantreffen.

Het zou stellig zeer belangrijk zijn over den inhoud der boeken uitvoerig te kunnen handelen maar, zooals gezegd, voor den leek in de geneeskunde is dit echter niet wel doenlijk en hem valt ook slechts weinig belangrijks in het oog. Een Perzische Pharmacopee in het Latijn ver-

taald en in 1681 gedrukt lijkt wel merkwaardig. Een in 1555 te Lyon gedrukt deel heeft als titel: „Les anciens et renommés aucteurs de la medi- „cine et chirurgie" en is verlucht met een groot aantal afbeeldingen van chirurgische instrumenten en hun gebruik. Men meent bij eerste aanschouwing niet anders dan de illustraties voor een boek der martelaren voor zich te zien: het is griezelig, zooals op deze plaatjes de menschen in de meest ongemakkelijke houdingen worden gehangen, gerekt en gesneden. Men constateert met vreugde, dat de heelkunde althans, in de laatste vier eeuwen wel is vooruitgegaan en een operatie heel wat minder schrikaanjagend is geworden.

Een medicijnboekje van 1662 geeft ook den niet medischen lezer veel vermaak. Men vindt er voor de meest wonderlijke kwalen de meest wonderlijke geneesmiddelen. Heeft men een worm in 't oor, of een „serpent" in huis, geen nood, voor alles vindt men hier het middel, maar heel kieskeurig mag men dan niet zijn. „Negen „Of tien versche schaepskeutelen" b.v. versterken de werking van meerdere drankjes zeer, terwijl paardemelk met oogen van pauweveeren gekookt wordt aanbevolen tegen kanker. Hier volge voluit het recept voor wie padden of slangen in zijn maag heeft. Het kan te pas komen. „Oft yemant Padden ofte Slangen in 't lijf „hadde, die laet een Peert soo lange rijden tot „dat het schuymt, dan neemt dit schuym, zout „ende wijnedick 2 mael soo veel als daer schuym „is, menget onder malkanderen ende geeft hem „dat te drincken, ende doet hem spouwen, ende „sal die padden ofte slangen uytspouwen."

Aardig is een Fransch boekje in 1693 te den Haag verschenen, getiteld; „Traitez nouveaux „et curieux Du Café, Du Thé et du chocolate", maar aardiger nog de verhandelingen van Cornelis Bontekoe, in zijn leven Raad en Lijf-medicus van zijn Keurvorstelijke Doorluchtigheid van Brandenburg over gebruik en misbruik van de thee en van de tabak.

Zeer bijzonder tenslotte zijn verschillende boeken ook om het illustratief gedeelte ervan. Vooral de botanische werken vallen daarbij op. Zoo is er een exemplaar van den „Paradisus Batavus", door den Leidschen hoogleeraar Paulus Hermannus, een uitgave van Abraham Elzevier (1698). Hermannus teekende zelf de talrijke zeer fraaie bloemafbeeldingen, (Afb. 2); ook is er een goed exemplaar van den „Amsterdam- „schen Kruyd-Hof", met groote moeyte en ar- „beid op Stads-Kosten in veele jaren aange- „wend, en bij een versameld door Heer Johan „Commelin, In sijn leven Raad der Stad Am- „sterdam" — Het is in 1697 wat betreft het eerste deel, in 1701 wat betreft het tweede deel, gedrukt te Amsterdam bij Blaeu en van Someren. Deze deelen bevatten een zeer groot aantal zeer fraai uitgevoerde platen van gewassen, die in den Amsterdamschen Hortus voorkwamen. Ook deze platen zijn door Johan Commelin eigenhandig vervaardigd forscher, maar niet minder fraai dan die van den Paradisus en men zal zelden in botanische werken van vroeger of later tijd zoo fraaie afbeeldingen aantreffen. De reproductie van een der best geslaagde platen moge, hierbij gevoegd, de waarheid hiervan bevestigen. (Afb. 3).

II. De Bibliotheek van het Collegium Pharmaceuticum.

Nadat de boeken afkomstig van het legaat de Cocq zijn beschouwd moeten we nog een kort oogenblik onze aandacht bepalen bij de 111 werken, die bovendien nog in de boekenkast op het archief zijn geplaatst. We hebben hier, zooals boven reeds gezegd, te doen met de boekenverzameling van het voormalige Collegium Pharmaceuticum, het gilde der apothekers, Dit college huisde in de vertrekken boven de Waag op de Prinsegracht en bewaarde met vele curiositeiten daar ook zijn bibliotheek. In 1795 deelde het Collegium Pharmaceuticum het lot der overige gilden en de boeken werden toegewezen aan en overgebracht naar het lokaal van de Plaatselijke Commissie van Geneeskundig Toezicht in de Juffrouw Idastraat. Daar werden ze vereenigd met de bibliotheek de Cocq en deelden verder de lotgevallen van deze verzameling. In het archief van het apothekersgilde bevindt zich een geschreven „Catalogus Librorum et Ornamentorum Nostrorum-Collegii Pharmaceutici Hagiensis 1694." De catalogus der boeken is vrij lang bijgehouden. Het laatste bijgeschreven boekwerk dateert van 1746. Ook deze catalogus is verdeeld in boeken in folio, quarto en octavo. Er staan 46 in folio vermeld, waarvan er slechts 10 bewaard zijn gebleven, 47 in quarto, waarvan 21 teruggevonden en 55 in octavo, waarvan 43 nog aanwezig. Er bevinden zich in de kast van de Cocq dus nog 37 boeken, waarvan de afkomst geheel in het duister ligt. Dat ze niet aan het Collegium Chirurgicum hebben behoord, bewijst de catalogus van 1794. Van deze boeken zijn er 21 uit de 16de, 73 uit de 17de en 14 uit de 18de eeuw, terwijl er 3 geen datum vertoonen. Van deze 74 boeken, die afkomstig zijn van het Collegium Pharmaceuticum dragen er niet minder dan 41 het bewijs van hun herkomst. Allemaal n.l. zijn ze blijkens inschriften aan het Collegium geschonken. Vooraan onder de gevers staat Franciscus Kiggelaer. In 1685 was hij assessor van het Collegium, in de eerste jaren van de 18de eeuw decanus. Hij vereerde tusschen de jaren 1685 en 1718 zeventien werken. Vijf boeken zijn afkomstig van Wilhelmus Rottermont, Decanus in 1661, twee van

Petrus Rottermont, assessor in 1712. Johannes Amelingh, assessor in 1675 schonk er 3, Philippus Peronneau, assessor in 1685, Gerardus Robaert, decaan in 1668, J. van Hove en Samuel Schröder ieder twee. Tenslotte schonken een zevental personen ieder één werk.
Verscheidene schrijvers schonken zelf hun geesteskinderen. Hieronder valt op te merken de bekende Cornelis Stalpart van der Wiel, die zijn „Hondert seldzame aanmerkingen so in de „Genees- als Heel- en Snijkonst" van 1682 ten geschenke gaf.
Bijna alle boeken zijn netjes gebonden, slechts zes zijn zonder stijven band.
De inhoud van deze boeken is voor den leek ook niet bijzonder opmerkenswaard. Uit den aard der zaak zijn er vele Pharmacopœæ onder te vinden. Het eenige boek, dat er niet schijnt thuis te hooren, maar toch wel degelijk van het Collegium afkomstig bleek, is een exemplaar van de Colloquia van Erasmus.

Moge tenslotte de wensch worden uitgesproken, dat de hier beschreven boekenverzameling eenige belangstelling zal vinden, vooral bij medici, die voelen voor de geschiedenis van hun vak. Dan zal misschien na 200 jaar het legaat van Dr. Johan de Cocq nog, zij het op andere wijze dan indertijd, vruchten kunnen dragen voor de wetenschap.

W. MOLL.

Personalia.

Commissie van Advies.

Door B. en W. is eene Commissie van Advies voor den Dienst van Kunsten en Wetenschappen ingesteld, bestaande uit één lid van hun College als voorzitter, twee leden van den Gemeenteraad en vijf leden uit de burgerij.
Tot leden zijn benoemd de heeren:

Mr. J. A. N. PATIJN, *Voorzitter.*
Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT.
Dr. A. BREDIUS.
H. J. HAVERMAN.
J. JURRIAAN KOK. †
Dr. JAN KALF.
Dr. W. W. VAN DER MEULEN.
Dr. D. F. SCHEURLEER.

Als *Secretaris* is toegevoegd Mr. G. A. VAN POELJE, referendaris ter Gemeente-secretarie.

J. Jurriaan Kok. †

Het plotseling overlijden, op 19 Juni l.l. van den heer Jurriaan Kok, wethouder van Publieke Werken, beteekent ook voor den Dienst voor K. en W. een gevoelig verlies. Aan de stichting ervan heeft de overledene een werkzaam aandeel genomen, hij heeft deze tenslotte in den Gemeenteraad met hartelijke warmte en instemming verdedigd. Als lid der vroegere commissie van Beheer van het Gemeente-museum reeds in nauwe betrekking tot de Haagsche kunstverzorging gekomen, heeft hij ook als lid van het College van Dagelijksch Bestuur der Gemeente zeer veel gedaan voor een goede behartiging van deze belangen; eenige weken tenslotte voor zijn dood heeft hij de belangrijke voorstellen gedaan over het museumterrein en de aanwijzing van Dr. H. P. Berlage als bouwmeester der musea, over welke voorstellen elders in dit nummer gesproken wordt.
Onder den indruk van het sterfgeval voelde ik behoefte den overledene (in de N. Rot. Crt.) te gedenken met enkele woorden, welke ik hier meen te mogen herhalen, omdat „zijn persoonlijke omgang in de laatste jaren mij hem van eene kant heeft doen kennen, welke in de min of meer officiëele herdenkingen niet zoo in het licht kan komen, en die toch waard is gezien te worden. Want ik geloof, dat het eigenlijk zijn beste kant was, dat ze het meest eigene van hem deed uitstralen, en dat zeker zonder haar de bijzondere figuur van dezen mensch kwalijk zal kunnen worden begrepen.
Een bizondere figuur, vreemd vaak in zijn manieren, links somwijlen in zijn optreden, bij het onbeholpene af — en toch aantrekkelijk, toch vertrouwenwekkend. Het geheim daarvan lag in zijn goedhartigheid en zijn eerlijkheid. Maar toch ook nog in iets anders: in zijn onuitputtelijk idealisme. Deze groote, breed-gebarende man was in zijn hart een kinderlijke droomer, een die de schoonheid liefhad, een voor wiens oogen in vage lijnen een schoone wereld zich opbouwde om oogenblikkelijk geheel in het niet te verdwijnen. Want — en dat was de stille smart, die hem sommige oogenblikken naderde — hij wist zich onmachtig om zulk een wereld waarlijk ook in den geest te omvatten. Maar wat hij ervan gezien en begrepen had, bestuurde zijn gedachten en zijn werk. Een dertigtal jaren geleden was hij er door binnengevoerd in de toen jonge kunstenaarsgroep, die de Haagsche Kunstkring stichtte en wat er in die dagen aan sociale stroomingen leefde in architectuur en sierkunst trok zijn volle belangstelling. Dit gaf aan zijn idealisme wat scherper omlijnden inhoud. Hij heeft met de fabriek Rozenburg vorm willen geven aan die idealen van schoonheid ook in de gebruiksdingen van het dagelijksch leven.
Dit is op den duur een mislukking geworden, die hij zelf erkende. Maar het eigene, het echte in Jurriaan Kok als bedrijfsleider van deze fabriek, welke door den strijd om het bestaan steeds meer buiten de kunst omging, was dan ook niet deze leiding, maar de stille en oprechte eerbied, waarmede hij in een klein, voor elk afgesloten vertrekje, zorgvuldig de origineele ontwerpen van Th. Colenbrander bewaarde,

bewaarde niet slechts voor vernietiging, maar ook voor de ramp door onbekwamen en onbevoegden te worden nagemaakt.
En toen hij stadsbestuurder geworden was, en van een moeilijk, druk departement de leiding kreeg, heeft juist dat eigen idealisme, dat haast kinderlijk vertrouwen in de macht van de schoonheid, hem kracht gegeven tot het overwinnen van tal van moeilijkheden. Taai was hij dan als volhouder, doorzettend met een wilskracht, die weinigen bij hem hadden vermoed. En altijd weer, in de vele gesprekken, die ik met hem had in de laatste jaren, toen er sprake was van de voorbereiding van den nieuwen Raadhuisbouw, van den nieuwen koers bovendien, dien de Gemeente in kunst- en museumzaken zou inslaan, altijd weer kwam er dan gloed in hem en vertrouwen, dat het zóó goed ging, dat dit lag op den weg naar het ideaal, dat ver weg te lichten stond.
Hoe diep tragisch is in dat licht dit plotseling sterven! Ware hij een week later ziek geworden, zijn groote voorstel, de kroon op zijn levenswerk, zooals hijzelf het terecht noemde, zou nog door hemzelf zijn verdedigd en hij zou het door den gemeenteraad hebben zien aannemen. Hij zou een waarlijk nieuwen koers in den dienst van kunst en schoonheid op grootsche en treffende wijze hebben ingeleid; de Bazel en Berlage, zonder prijsvraag, als de geroepenen door een groote-stadsbestuur aangewezen voor de monumentale gebouwen, die het behoefde; de kunst weer in dienst van de gemeenschap, dat was het wat Jurriaan Kok zich altijd gedroomd heeft als een belangrijke schrede naar een nieuwe, schoonere samenleving.
Zijn woningbouw, zijn stadsuitbreiding, zijn parkaanleg, alle dingen, welke den rijken oogst vormen van zijn wethouderlijken arbeid, men begrijpt ze eerst waarlijk in hun ernst en hun beteekenis, als men ook daar den lichtenden schijn van zijn schoonheidsdroomen dóórheen ziet glanzen. Die droomen hebben hem de kracht gegeven om al het werk te doen, den tegenstand te overwinnen en de verwezenlijking te bereiken. Hij strekte de hand reeds uit, om de kroon te grijpen, die zóó dichtbij lag . . .
„Ik zal de voltooiïng van dit alles wel niet beleven", zei hij veertien dagen vóór zijn dood tegen mij, „maar ik heb althans mijn plicht gedaan." Hij heeft inderdaad zijn plicht gedaan, en zóóver heeft hij de zaken, die zijn echte, hartelijke liefde hadden, voorbereid, dat zij wel voltooid zullen worden in zijn geest; maar zelfs al zou dat niet zoo wezen, zijn naam zal daaraan onuitwischbaar verbonden blijven. Ook bij hen, die met hem mochten samenwerken op de kameraadschappelijke manier, die hem eigen kon zijn, blijft zeker die naam bewaard als van een echten en onzelfzuchtigen mensch, van één, die de gemeenschap diende, om haar zelfswil, en om der wille van idealen, in welke hij een blijmoedig en waarlijk moed-gevend vertrouwen had.

VAN GELDER.

Algemeene Dienst.
Met ingang van 1 Juni zijn benoemd, tot
Wetenschappelijk assistent: Mej. G. C. Telders.
Schrijfster: Mej. J. van Ede.

Afd. Archief.
Met ingang van 1 Mei is op haar verzoek eervol ontslag verleend aan Mej. H. A. A. Palthe als wetenschappelijk assistent.
Met ingang van 1 Juni is benoemd, tot
Wetenschappelijk assistent: Mej. A. Klijnstra, cand. ned. litt.

Berichten.

Gemeente-museum.
Reeds in Januari van dit jaar werd het museum aan den Korten Vijverberg voor het publiek gesloten. Dat was noodzakelijk geworden omdat daar een geheele omschikking van het tentoongestelde moest plaats hebben tengevolge van de overbrenging der moderne schilderijen naar het tijdelijke museum in de Zeestraat. Daardoor toch was ruimte gewonnen, welke ten goede moest en kon komen van hetgeen overbleef.
Niet alleen dat, trouwens. Die ruimte kon ook benut worden om in het tentoongestelde een zoodanige scheiding te maken, dat de zaken met kunstwaarde en die welke voornamelijk historisch of topografisch belang hebben elkander niet zouden hinderen; terwijl tenslotte de mogelijkheid werd geschapen om ook uiteen te houden wat betrekking heeft op den Haag en wat daarmede geen verband houdt.
Het werk, dat daardoor noodig werd, bleek echter omvangrijk: geen stuk bijna kon blijven ter plaatse, waar het tot nu toe was, en de veranderingen, welke zoodoende het museum onderging maken het vrijwel onherkenbaar. Men zal daarover kunnen oordeelen, wanneer het over eenige weken weder voor het publiek zal kunnen worden geopend. Bijna alles is gesteld; de laatste hand wordt thans gelegd aan de geheel afzonderlijke ceramische afdeeling, waarin, rondom onze rijke collectie Delftsch aardewerk voornamelijk de ceramische producten gegroepeerd worden, welke hier te lande voorheen werden gebruikt. In de tweede plaats is het wachten nog op het afdrukken van een korten beredeneerden Gids van het museum, zonder welken het natuurlijk niet zal kunnen opengaan. Daarmede zullen de bezoekers zich voorloopig kunnen redden, maar zij zullen dat ook moeten doen, daar door deze reorganisatie de oude ca-

talogi der Schilderijen en die der Voorwerpen geheel zijn vervallen. Al is een nieuwe wetenschappelijke catalogus van den geheelen museum-inhoud ook alreeds onderhanden genomen, het zal toch nog wel eenigen tijd duren voordat deze geheel gereed zal wezen.
Deze mededeeling beantwoordt de vele vragen, welke tot ons gericht worden over de maar steeds hermetisch gesloten museum-deuren! Men kan gerust zijn: over twee of drie weken gaan zij weder open.

Tentoonstelling.
In de tweede helft der maand December zullen wij in de zalen in de Zeestraat eene tentoonstelling openen van onze aanwinsten op het gebied van moderne kunst: schilderijen, teekeningen en grafiek.

Museum-Bibliotheek.
De bibliotheek ten gebruike van de directie en de wetenschappelijke ambtenaren van het museum was bij de beperkte middelen, welke voor hare uitbreiding beschikbaar konden worden gesteld verre van behoorlijk voorzien. Vooral bij de talrijke vragen om inlichtingen, welke ons bereiken, levert dat groot bezwaar op. Het is daarom met bijzondere voldoening, dat wij kunnen melding maken van een tweetal belangrijke aanwinsten van deze bibliotheek, welke, verwachten wij, ook onzen bezoekers zeer te stade zullen komen.
De eerste is een geschenk van den heer A. Preyer, die al meermalen van zijn vriendelijke belangstelling in onze musea heeft doen blijken. Dit geschenk omvat de geheele, zeer uitgebreide, verzameling veilings-, collectie- en tentoonstellings-catalogi door den heer Preyer in zijn loopbaan bijeengebracht. Van historische beteekenis zijn daarbij o. a. de catalogi met aanteekeningen van de firma Pappelendam en Schouten, van welke firma de heer Preyer de opvolger was. Zij loopen van 1874 af.
De andere Hollandsche, Fransche, Duitsche en Engelsche (Amerikaansche) catalogi ontleenen groote waarde o.a. aan de talrijke prijsnotities, welke erin zijn aangebracht.
De tweede aanwinst danken wij aan de bijzondere tegemoetkoming van den heer J. A. Frederiks, die bereid was ons zijn geheele — vooral voor kunstnijverheid zéér welvoorziene en belangrijke — bibliotheek te verkoopen. De omvangrijke verzameling brengt ons in het bezit van tal van kostbare werken, welke moeilijk meer bijeen te krijgen zijn, terwijl ook de zeer omvangrijke collectie museumcatalogi en tijdschriften uitermate welkom mag heeten.

Planetarium-Verhaar.
Eene commissie uit de burgerij, onder voorzitterschap van den heer Mr. A. J. A. Bik heeft voor eenigen tijd van den heer Verhaar het planetarium gekocht, dat deze had vervaardigd, en — in een der zalen van den Dierentuin — had tentoongesteld, waar het bijzonder de aandacht trok, zoowel door de wijze van bewerking als door de vernuftige manier, waarop het geheel kan worden in beweging gebracht.
Dit Planetarium bood zij der Gemeente aan, teneinde het ten goede te kunnen laten komen, zoowel aan het onderwijs als aan de volksontwikkeling in het algemeen, wanneer het ergens opgesteld met behoorlijke uitlegging zou kunnen worden vertoond. Burgemeester en Wethouders hebben gemeend de behartiging dezer zaak aan den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen te moeten opdragen en de Gemeenteraad heeft zich nu vereenigd met een voorstel om een gedeelte van een perceel in het Westeinde (No. 9) voor de opstelling van dit planetarium te bestemmen, waar het dan ook binnenkort door het publiek tegen een geringe vergoeding zal kunnen worden gezien. Deze opstelling draagt echter een tijdelijk karakter; immers de bedoeling is om later, wanneer de huisvesting van het Museum ten Bate van het Onderwijs zoodanig zal wezen, dat het planetarium ook dáár zal kunnen worden ondergebracht, het met dit musenm te combineeren.
Zoodra de voorbereidende werkzaamheden zullen zijn afgeloopen zal worden medegedeeld wanneer en hoe de bezichtiging zal zijn geregeld. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat in breede kringen der burgerij belangstelling zal blijken te bestaan voor deze nabootsing van ons zonnestelsel, die voor haar beroemde voorgangster van Eyse Eysinga in het kleine Franeker niet behoeft onder te doen.

□ □ □ □ □

Aanwinsten sedert 1 April 1919—1 October 1919.

Archief.
Register van de Confrérie Pictura.
Geschenk van den Heer A. W. M. Mensing.
N.B. Over deze belangrijke aanwinst zal in ons volgend nummer uitvoerig gesproken worden.

Bibliotheek. (Hist. Topogr.)
Uitgebreide verzameling programma's van concerten en muziekuitvoeringen hier ter stede 1890—1915.
Aangekocht.

Bibliotheek. (Museum).
Uitgebreide verzameling van collectie-, tentoonstellings- en veilings-catalogi (de laatste meestal met prijsnotities), Engelsch, Fransch, Duitsch en Hollandsch (de laatste van 1840 en completer sedert 1871) tot 1915,
Geschenk van den Heer A. Preyer.

Gemeente Museum. (Historische Afdeeling).
Stoel c. 1670 met geborduurd wapen van de Societeit (gedeeld Holland en den Haag), oorspronkelijk uit de Consistoriekamer der Nieuwe kerk, later uit het atelier van Joh. Bosboom.
Geschenk van den Heer P. C. J. M. Bosboom.

Twee fragmenten (koppen) 16de-eeuwsch gebrand glas, oorspronkelijk uit de Groote Kerk, later uit het atelier van Joh. Bosboom.
Geschenk als voren.

Afd. Kunstnijverheid.

Verzameling lampjes, kandelaars en andere verlichtingsartikelen van de vijftiende tot en met de achttiende eeuw, 67 stuks.
Aangekocht.

Verzameling Duitsch en Nederlandsch grès en aardewerk, 108 stuks.
Aangekocht.

Verzameling Oud-Nederlandsch smeedwerk, 7 stuks.
Aangekocht.

Verzameling Oud-Nederlandsche tegels van verschillende patronen, 100 stuks.
Aangekocht.

Verzameling meest Oud-Nederlandsch glaswerk, 16 stuks.
Aangekocht.

Afd. Prentverzameling.

Teekening van P. C. la Fargue: Het Roomhuis (coll. Langerhuijzen).
Aangekocht.

Teekening van P. C. la Fargue: Bij Voorburg (coll. Langerhuijzen).
Aangekocht.

Teekening van Jacq. de Gheijn: Musketier (coll. Langerhuijzen).
Aangekocht.

Teekening van Jacq. de Gheyn: Doode Haas.
Aangekocht.

Teekening van Ph. Monincks: Italiaansch dorp.
Aangekocht

Teekening van C. Monincks: Boeren.
Aangekocht.

Teekening van P. Quast: Doedelzakspelers (coll. Langerhuijzen).
Aangekocht.

Teekening van A. v. d. Venne: Cats-illustratie (coll. Langerhuijzen).
Aangekocht.

Verzameling Reclamebilletten van R. N. Roland Holst.
Geschenk v. d. kunstenaar.

Verzameling Reclamebilletten van Chris Lebeau.
Geschenk v. d. kunstenaar.

Reclamebilletten van Jan Sluyters, Willy Sluyter, Tjerk Bottema, P. Hoffmann, M. de Klerk, Hyncker.

Museum voor Moderne Kunst.

A. Schilderijen.

Anna Abrahams. Stilleven.
Aangekocht

Jhr. C. N. Storm v. 's Gravesande. Havenhoofd bij Vlissingen.
Geschenk v. d. Ver. v. Mod. Kunst.

Aug. Allebé. Schuurtje bij Dongen.
Geschenk als voren.

Dr. R. S. Bakels. Logger op de Werf.
Geschenk als voren.

H. Fantin Latour. Tannhäuser en Venus.
Geschenk van een belangstellende.

A. v. d. Berg. Schelpen.
Aangekocht.

D. Ocker, Pythia.
Geschenk van een belangstellende.

B. Aquarellen en Teekeningen.

P. v. d. Velden. Buurtje in Scheveningen.
Geschenk van een belangstellende.

M. Bauer. Moskee.
Bruikleen van Mevr. Neissen-Ekker.

J. Weissenbruch. Sleewijk. Gezicht op Den Haag.
Aangekocht.

Texeira de Mattos. Sabel-antiloop.
Aangekocht.

Joh. Bosboom. Kerkinterieur.
Geschenk v. d. Heer P. C. J. M. Bosboom.

Telefoonaansluitingen.

Daar ons telefoonnummer gewijzigd is volge hier eene opgave der verschillende aansluitingen.

H. 2182. **Dienst voor Kunsten en Wetenschappen, K. Vijverberg 7.**

Toestel 1. Dr. H. E. van Gelder, Directeur.
Toestel 2. Mr. H. C. Gallois; Dr. G. Knuttel Wzn.
Toestel 3. Mej. G. C. Telders.
Toestel 4. Administratie, J. P. van Aerden.

H. 6630. Archief, Zwarteweg 6.

Toestel 1. Mr. W. Moll.
Toestel 2. Leeszaal; W. N. Arntzenius, F. P. v. d. Meer v. Kuffeler.
Toestel 4. Bibliotheek; Mej. H. J. J. M. van Diepen.
Toestel 5. Mej. A. Klijnstra.

H. 8542. Tijdelijk Museum v. Moderne Kunst (Panorama Mesdag) Zeestraat 65c.

H. 2185. Gemeente Museum, K. Vijverberg 7.

S. 725. Woningaansluiting directeur.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG II, No. 1. APRIL 1920 AFLEVERING IV

Isaäc Israëls. In het Atelier.

Aanwinsten der Schilderijenverzameling.

INDERDAAD ik behoef niet bevreesd te zijn, dat de stof voor onze Mededeelingen zal ontbreken. Reeds weder kan ik hier eene reeks vermelden van — naar het mij voorkomt ook tamelijk belangrijke — aanwinsten van onze schilderijenverzameling en hierachter volgen nog aankondigingen van wat wij voor andere afdeelingen mochten verwerven.

De schilderijen, de meeste teekeningen en enkele stalen van het grafisch werk zijn in ons Tijdelijk Museum voor Moderne Kunst in de Zeestraat gezamenlijk tentoongesteld geweest. Voor enkele der meest belangrijke willen wij echter ook hier de aandacht vragen.

Isaäc Israëls, In het Atelier, valt zeker het eerst op. Niet alleen omdat dit groote, als alle werk van den meester breedgepenseelde, maar niettemin doorwerkte doek, onder onze aanwin-

Jan Mankes. Droomende Geit.

sten wel het meest beteekenende is, maar ook omdat het onder het werk-zelf van Israëls een bijzondere plaats inneemt. Wij behoeven 't niet al te zeer te betreuren, dat eerst thans, bij de nieuwe organisatie der museumleiding tot aankoop van een werk van Isaäc Israëls kon worden overgegaan, wanneer wij met zulk een in elk opzicht representatief stuk kunnen beginnen. Hier is waarlijk rijkdom en volkomen rijpheid van kleur, maar ook rake typeering en zuiverheid van uitbeelding ondanks het slechts even, men zou zeggen het ternauwernood aangeven, dat de breede toetsen doen.

Wat mij bijzonder bekoort is, naast deze kleurzekerheid, een evenwicht in den bouw, dat als een rust van bezonnenheid over dit werk bracht, die men bij den driftigen schildertrant van Israëls niet allereerst in zijn werk verwachten zou, maar die ons er niettemin vaak in treft; men denke aan zijn Indische dansers, zijn Gamelanspelers, of, in feller kleurgamma, zijn Pagagaaienman of een Scheveningsche strandscène in volle zon.

Isaäc Israëls, Ezeltjes. Minder important, maar toch als aanvulling van het beeld, dat ons museum van dezen meester geven moet, is een kleiner doek, een van de „Ezeltjes", zooals hij ze meer gemaakt heeft. Er is daarin de sterke lichtdoortinteling, welke zijn openlucht-werk kenmerkt en waarom dat ons zoo boeien kan. Het is een van de welkome aanwinsten uit de hieronder nader te bespreken verzameling Janssen van Afferden.

Isaäc Israëls, Naaistertjes. Een fijne pastel is dit, die in de haar eigene kleurovergangen weinig overeenkomst heeft met het schilderwerk van den meester, maar desniettemin dadelijk als een werk van hem opvalt, door de rijkdom van licht en van kleur en door de typische directheid waarmede de visie ervan is vastgelegd.

Jan Mankes, Droomende Geit. Is er haast grooter tegenstelling denkbaar dan tusschen Israëls' als in één drift neergeborsteld werk en het fijn-gepenseelde, zorgvuldige schilderij, dat Mankes in onze verzameling vertegenwoordigen zal? Maar komen door de tegenstelling beider qualiteiten misschien nog zuiverder uit, dan lijkt het toch wel in hoofdzaak het uiterlijke te zijn, dat beiden doet verschillen. Wel is het beiden om de stemming te doen, maar terwijl Israëls die zoekt in de uitbundigheid der kleurwerking, daar neigt Mankes' peinzende geest naar het innerlijke der dingen. Zie die stille, witte geit daar staan met iets van haast vermakelijke droefheid in zijn onzeker kijkende oogen, een droefheid, welke in het strakke, ouwelijke staan niet minder duidelijk tot uiting komt. En rondom hem, — achter het witte hekje van zijn tuin — groeit, in nevelen half gehuld, de wondere boschwereld, als de onbegrepen begrenzing van de povere dier-gedachten. Vandaar komen de geluiden, die bij den ouden witten droomer onduidelijke herinneringen wakker roepen, daarin vervagen de klanken, die hem gemeenzaam zijn, naar onzekere verten, wier bestaan hem half bewust is. Heel die sfeer van onzekere gevoelens en vage dier-gedachten komt tot ons uit dit kleine, schuchter, maar toch met zekerheid en meesterschap geschilderde doek. Het is van een droefheid die niet schrijnt; die veeleer bekoort en den toeschouwer stemt tot dien stillen weemoed, welke ook somwijlen bij het beschouwen van sobere primitieven over ons komen kan.

Jan Mankes, Scheveningsch Strand. Een tweede schilderijtje, dat wij van denzelfden meester verwierven, is minder dadelijk aansprekend dan het andere, het heeft ook minder van de teerheid dáárvan. Toch lijkt het mij in zijn soberheid aantrekkelijk, ook al ligt er een

A. Allebé. Tijger.

droefheid over, die ditmaal wel bijna pijnlijk is, zóó zwaar rust de sombere lucht op het wijde vlak van het strand, waar de stille golfjes breken en waar de kleine en nietige figuur van een schelpenvisscher de eenzaamheid nog sterker gevoelen doet.

J. H. Weissenbruch, Landschap. Naast onze beide — van karakter zoo verschillende — strandgezichten van dezen meester is onze verzameling nu door een bruikleen (van Mevrouw van Musschenbroek) een landschap van bizondere qualiteiten rijk geworden, dat als een mooie aanwinst hier kan worden aangekondigd. Het is uit de latere periode van Weissenbruch en het geeft hem in al de rijkheid van kleur en al de volheid van stemming welke hij daarin heeft kunnen bereiken.

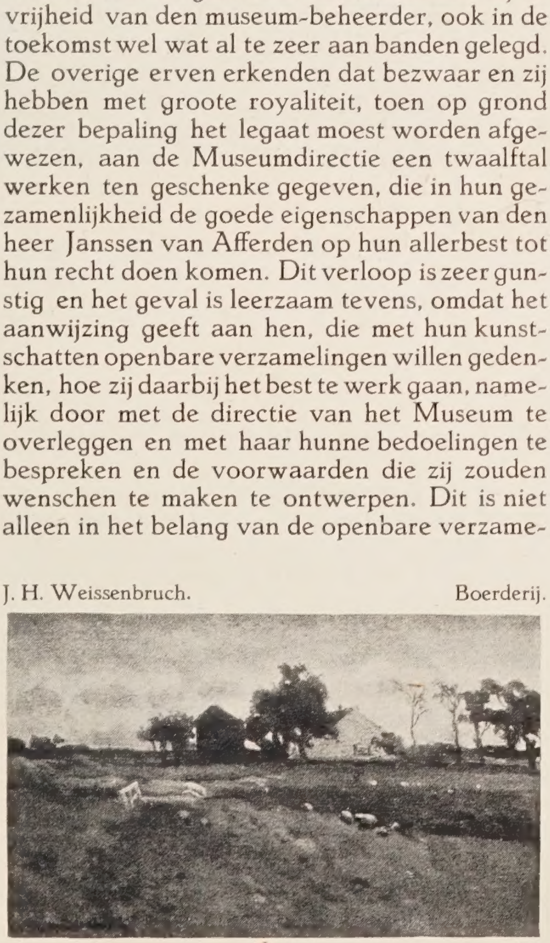
J. H. Weissenbruch, Boerderij. Maar nog fijner en, ook door zijn kleine afmeting, nog bekorender, is het boerderijtje, dat uit de verzameling Janssen van Afferden verkregen werd. Een rijpe rijkdom van kleur en een klare directheid, waarmede de stemming wordt uitgebeeld en zoodat de beschouwer er als het ware door wordt vastgehouden, gaan gepaard, of liever worden gedragen door een eenvoud, een pretensielooze oprechtheid, welke de waarde van dit schilderijtje bepaalt, en onze liefde er dadelijk voor wint.

David Oyens, Atelier. Werk van de beide Oyensen ziet men in onze musea niet veel, terwijl het er toch als schakel tusschen enkele Hollanders en de Fransche meesters van dat genre niet goed kan worden gemist, evenmin als dat van Van Rappard bijvoorbeeld. Toch kan de plaats die zij innemen bescheiden zijn. Het stukje dat onze verzameling verwierf, is zeker bescheiden. Maar desniettemin geeft het het levendige, het kleur-rijke, het directe dat Oyens' kunst aantrekkelijk maakt in zijn volle maat. Zoo als het model er bij staat met den rooden hoofddoek en kleurig pakje, kan het alleen door zoo'n pittig schilder met Fransche verwantschappen op het doek zijn gebracht.

C. Kruseman, Portret. Wij beginnen weer te gelooven in de meesters van de eerste helft der negentiende eeuw, althans enkele hunner eigenschappen treffen ons thans weder alsof wij ze nieuw bij hen ontdekken, nadat zij — om andere eigenschappen niet zonder reden — zijn opzij gezet. Op zijn best zeker komen die goede dingen naar voren in het portret, en zeker in een portret als dat door bruikleen (van Mevrouw van Musschenbroek) in onze verzameling gekomen is. Met welk een overtuiging en welk een meesterschap is hierin een karakter uitgebeeld. Wij vergeten als wij het bezien, dat wij eraan gewend zijn zooveel kunstenaarsovertuiging in het stille Holland van 1840 niet te verwachten.

Legaat Janssen van Afferden.
Een bescheiden verzamelaar was de gewezen zeeofficier die bij zijn dood in het voorjaar van 1919 eene verzameling van een paar honderd schilderijen naliet, bescheiden in dien zin, dat zijn verwerven niet uitging tot de groote namen en de hooge prijzen, maar zich beperkte tot werk, dat zich niet op den voorgrond drong en door 'n zekere fijnheid bekoorde. Daarin deed hij meermalen een gelukkige keuze. Van dit laatste heeft onze verzameling geprofiteerd, aangezien de heer Janssen van Afferden zijn geheele collectie aan de Gemeente heeft vermaakt. Hij had daarbij echter de wensch te kennen gegeven, dat deze geheele collectie bijeen moest worden tentoongesteld en daarmede had hij de vrijheid van den museum-beheerder, ook in de toekomst wel wat al te zeer aan banden gelegd. De overige erven erkenden dat bezwaar en zij hebben met groote royaliteit, toen op grond dezer bepaling het legaat moest worden afgewezen, aan de Museumdirectie een twaalftal werken ten geschenke gegeven, die in hun gezamenlijkheid de goede eigenschappen van den heer Janssen van Afferden op hun allerbest tot hun recht doen komen. Dit verloop is zeer gunstig en het geval is leerzaam tevens, omdat het aanwijzing geeft aan hen, die met hun kunstschatten openbare verzamelingen willen gedenken, hoe zij daarbij het best te werk gaan, namelijk door met de directie van het Museum te overleggen en met haar hunne bedoelingen te bespreken en de voorwaarden die zij zouden wenschen te maken te ontwerpen. Dit is niet alleen in het belang van de openbare verzame-

J. H. Weissenbruch. Boerderij.



lingen, maar ook in dat der verzamelaars en hunne kunstschatten zelve. Zal het in de toekomst voor den naam van den heer Janssen van Afferden als verzamelaar niet véél gunstiger wezen, wanneer men hem kent als dengeen aan wien ons Museum een dozijn zeer goede schilderijen dankt, dan wanneer men de meeste stukken zijner groote collectie in het depôt aantrof, zooals dat het geval is met de indertijd gedachteloos aanvaarde collectie-Hovy, of de verzameling-Heppener?

Een tweetal stukken, die van Isaäc Israëls en van Weissenbruch, zijn hiervóór al vermeld. Van de andere volge hier eene opsomming:

Van *Blommers* is er een aardig klein schilderijtje, een meisje, dat bij de uitgespreide wasch in het gras ligt en een aquarel: een binnenhuisje met kinderen; van *F. Arntzenius* een van zijn Haagsche straten, grijzig in de regenlucht, een goed staal van dit genre; bij het fijne schilderijtje van *Allebé*, dat in een vorig nummer dezer Mededeelingen besproken werd, kunnen wij nu een voortreffelijk ander werk van dezen meester voegen, een liggende tijger (zie de afbeelding) een waarlijk representatief stukje. Vol stemming is een visscher van *Gabriël*, terwijl de timmermanswerkplaats van *Tony Offermans* diens talent goed doet kennen. Een heel groepje van *Akkeringa* laat diens kleurig en fleurig palet tot zijn recht komen: het zijn een „meisje met een geitje", een „gezelschap in de Scheveningsche boschjes" en een hooggeladen „vrachtwagen". Er is àl de tinteling in, die het werk van Akkeringa aantrekkelijk maakt en in de kracht van kleur is hij hier op zijn best.

Ten slotte bracht deze verzameling de aanwinst van een goeden pastel van *Gaston La Touche*: „de brief."

H. E. VAN GELDER.

Moderne Teekeningen en Prenten.

HET is weinig bekend, dat er ook een verzameling moderne teekeningen en prenten gevormd wordt. Het tijdelijke Museum voor Moderne Kunst biedt uitsluitend tentoonstellingszalen, doch geen gelegenheid om rustig de teekeningen en voortbrengselen der grafische kunst te bestudeeren. Daarom werd deze collectie voorloopig ondergebracht in het Gemeente-Museum op den Korte Vijverberg, bij de Hist. Topografischen Atlas. Daar kan ieder zich voor laten leggen, wat wij op dit gebied bezitten.

De collectie is nog jong. Toch werden reeds vroeger eenige seriën werken verworven, die een belangrijk uitgangspunt vormen. Het doel kan niet zijn, ook maar eenigszins of in eenige richting compleet te worden, maar wel, den bezoekers schoonheid te kunnen bieden, schoonheid van zeer verschillende soort, en een denkbeeld te kunnen geven van het werk der voornaamste meesters, van de resultaten in de belangrijkste technieken, en ook van het werk van eenige buitenlandsche kunstenaars, die van groote beteekenis zijn voor de ontwikkeling der moderne grafische kunst, in enkele voorbeelden te kunnen laten zien.

C. Lebeau. Seiden Mizzi.

Wanneer zich nu ons kabinet, zooals wij hopen, een plaats verovert in de belangstelling van het publiek, zoodat de Hagenaar — en ook de vreemdeling — die zich op de hoogte wil stellen van de moderne graphiek, zich tot ons wendt, dan zal het ook zeker in het belang van den kunstenaar zijn, dat er een plaats bestaat, waar men zijn werk kan leeren kennen. Daarom is het in zijn eigen voordeel ons in staat te stellen belangrijke voorbeelden van zijn werk aan het publiek voor te leggen. En de kunsthandelaar bedenke, dat ook hij er mee gebaat wordt wanneer het publiek in staat is, kennis te maken met de werken, waarvan hij uitgever of verkooper is.

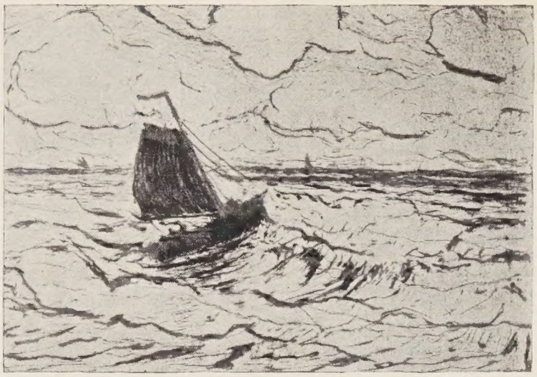
Tot de belangrijke eerste aanwinsten behooren de groote verzameling ontwerpen en schetsen van *David Bles*, een paar schetsboeken van *Anton Mauve*, o. a. van een reis langs den Rijn, waarin wij den meester leeren kennen als teekenaar van berglandschappen en wijde panorama's en voorts van half karikaturale schetsen van medereizigers of typen die hij ontmoette; verder de zeer uitgebreide verzameling litho's van *Th. van Hoytema* (o.a. de complete reeks

J. Eekman. Credo.

kalenders) waaronder eenige zeldzame bladen zijn, en, wat misschien nog interessanter is, een groot aantal portefeuilles met schetsen en studies van dezen meester, waaronder teekeningen van groote schoonheid, terwijl andere, zooals de geraamte-studies uit het Leidsche Museum, ons doen zien hoe hij zijn dieren bestudeerd heeft. En landschapstudies, vooral van Texel, laten ons, in hun niet zelden monumentalen eenvoud, een minder bekende zijde van dit rijke talent bewonderen.

Dan kreeg de verzameling een compleet stel der kleine etsen van *Bauer* (uitg. van van Wisselingh) ten geschenke, waarvan eenige maanden geleden een tijdelijke tentoonstelling in het Museum voor Moderne Kunst (Panorama) gehouden werd. Met eenige grootere etsen, die deels ingelijst in het Panorama hangen, en een teekening welke in een vorig nummer van dit tijdschrift vermeld is, is zoodoende ook deze meester op overzichtelijke wijze vertegenwoordigd, hoewel het ontbreken van een schilderij van zijn hand nog steeds als een leemte gevoeld wordt.

Een teekening van *Toorop* vond eveneens een plaats in het Museum v. Moderne Kunst; het is het bekende portret van de dichteres Miek Janssen, dat hij in 1914 maakte, en dat o.a. ook op de Toorop-tentoonstelling bij Kleijkamp te zien was, terwijl er in het nummer van Wendingen, dat aan dezen meester gewijd is, een afbeelding van voorkomt. Het is, zooals hij dat telkens weer zoekt, meer dan de eenvoudige weergave van de geportretteerde alleen: er is getracht in houding en uitdrukking iets weer te geven van het zieleleven van deze jonge vrouw, van hare Katholieke vroomheid. Ditzelfde profiel is door den kunstenaar gebruikt voor vele voorstellingen van adoratie, en ook in de, uit den zelfden tijd stammende teekening: „Het Heilige schreed"; men ontmoet het ook in den Kruisweg te Oosterbeek; men zou kunnen zeggen, dat deze teekening het wezen der intellectueele vroomheid zelve moet uitbeelden. Het is daarbij een der eerste werken in een nieuwe richting in Toorop's werk: het streven naar klare, tectonische bouw gebaseerd op de expressieve lijn. Deze teekening is een geschenk van den kunstenaar. Wij zien er een bewijs in van zijn belangstelling in onze verzameling; wij zijn er den



Storm v. 's-Gravesande. Ets.

meester zeer dankbaar voor, even als voor twee schetsblaadjes: twee eerste vluchtige ontwerpen voor een tafereel dat de terugkeer, vreugdig en berouwvol, der geprostitueerde vrouwen tot de moederlijke kerk moet verheerlijken. Het zijn bijzonder gevoelige en interessante teekeningen, ook om de techniek : met gewone inkt op wit papier dat plaatselijk met nicotine-water getoond werd. Verder schonk ons Toorop zijn reclameplaten voorzoover hij ze nog bezat. Van dezen kunstenaar werden verder een heel vroeg landschapteekeningetje en een paar etsen aangekocht.
Ook *W. A. van Konijnenburg* begiftigde de verzameling met een zeer welkom geschenk: de koperen plaat van een zijner zeldzame droge naaldetsen, „de Draak". Deze scherp gesneden plaat is een voorwerp van groote schoonheid, monumentaal, stijlvol, en tegelijk van sterke bewogenheid. Bovendien biedt ons deze plaat de gelegenheid het publiek eenig inzicht te geven in de techniek dezer kunst. Een afdruk van deze plaat werd aangekocht; zoo ook een der vier exemplaren van zijn droge-naald „Jachtknecht" en een der 12 van de litho „het Park", de eenige litho die er, behalve de Spectatorplaten van hem bestaat.
Van *Lebeau* werden twee grootere werken aan de portretlitho's die reeds vroeger gekocht werden toegevoegd: een zijner duinlandschappen van 1916. (O.-I. inktteekening) en de kop van Seiden Mizzi (uit Molnars Duivel), zooals deze rol door Enny Vrede uitgebeeld werd. (Zie afb.) Hoewel deze teekening, die buitengewoon knap de merkwaardige interpretatie door de begaafde tooneelspeelster vasthoudt, natuurlijk geenszins als een portret van Enny Vrede beschouwd moet worden, bezitten wij hiermede toch een herinnering aan deze, door een groot gedeelte van het Haagsche schouwburgpubliek zoo vereerde jonge vrouw. Bovendien is dit kunstwerk, dat, in sterk sprekende, scherp omlijnde kleurvakken, rood, groen, paars en zwart gehouden, bijzonder goed aan de eischen, aan een affiche te stellen, voldoet, een herinnering aan den tijd, toen de Haghespelers het Verkade-theater bespeelden, waar het, wanneer „de Duivel" gegeven werd, in den gang, bij de voordeur opgesteld stond.
Van geheel ander gehalte is de groote teekening van *Eekman*, die aangekocht werd: „Credo" (zie afb.). Het is waar, dat dit werk meerdere oudere kunstenaars in de herinnering roept. De typen der figuren, vooral der kleinere op den achtergrond, doen ons denken aan Millet, de wijze waarop het terrein in elkaar gezet is en de wilgen roepen beurtelings de namen Vincent van Gogh en Toorop in onze gedachten, de eerste vooral ook bij de eigenaardige bouw van den kop. Maar toch is dit werk zoo typisch Eekman, dat hij, die het eenmaal gezien heeft, in teekeningen als „de Schaapherder", „Kreupelen" of de prachtige „Blinde" (Verz. Kröller), den meester dadelijk terug vindt. Deze teekening vertegenwoordigt op voortreffelijke wijze een periode in de ontwikkeling van Eekman, die voor het oogenblik afgesloten schijnt te zijn.
Eekman behoort tot de richting onder de jongere kunstenaars, wier aandacht hoofdzakelijk gericht is op het enkele voorwerp, op den enkelen mensch. Het is het analyseerend bezien en min of meer synthetisch weergeven, dat hun voornaamste opgave schijnt te zijn, geen handeling, geen picturaal effect ook streven zij na. Vooral het vermijden van iedere handeling, en ook van alle buitengewone spanning, is voor deze richting kenmerkend, wat aan de kunstwerken een karakter van stillevens geeft. Bij Eekman wordt daarbij het voorgestelde vaak tot een algemeenheid verheven, die, meer gevende dan de zichtbare werkelijkheid, het de beteekenis van een symbool verleent. Dit ligt ook in houtsneden als „de Kreupelen" waar wij wel meerdere figuren van gelijke waarde zien, maar waar deze toch ieder een ander type van hetzelfde „geval" schijnen te geven. Welk een navrante psychologische doordringing, maar ook, welk een zeer persoonlijke behandeling van den vorm en van de techniek geven deze twee stijlvolle, eenvoudige, indrukwekkende houtsneden.
Tot deze richting behoort ook *Jan Mankes*, wiens beide aangekochte schilderijen elders besproken worden. Ziet echter Eekman voor alles het zieleleven van zijn personen — Eekman geeft bijna uitsluitend den Mensch — Mankes, meer droomend mysticus doet in de stil-aandachtige wijze, waarop hij in zeer zuivere weergave van wat hem ontroerde, nieuwe schoonheid doet geboren worden, denken aan Jacob Boehme, wien het schouwen in een tinnen schotel tot openbaring van hoogste wijsheid werd. Zoo zijn beide Eekman en Mankes, litterair ge-

stemd. Maar waar de eerste meer actief, analyseerend is, is Mankes meer receptief, droomen vertolkend.
Dat zulk een gestemdheid gaarne uitgesproken zal worden in etstechniek, die zich tot teerheid en fijnheid leent, is te verwachten. Zoo is er in de collectie van hem een haantje van gelijke verdroomde teerheid, als het schilderij „De oude geit". Doch ook deze kunstenaar zoekt sterker omlijning van den vorm, in zijn kleine houtsneden, zooals vooral het „Nestkuiken", waar hij, beperkt tot de uiterste contrasten van wit en zwart, tot stijlvolle vlakvulling, zuivere en krachtige vormgeving en delicate stofweergave gekomen is. Van haast nog geestiger techniek is het „Parelhoen", dat bijna geheel weergegeven is door witte punten tegen zwart fond.
Ook de dames *A. Egter van Wissekerke* en *A. J. de Graag* zijn aandachtigen, die bij voorkeur het heel eenvoudige stilleven, het enkele dier, het alleenstaande huisje uitbeelden. Het portret van H. P. Bremmer van de laatste, zeer goed in de strakke bouw en de eenvoudige karakteriseerende weergave, geeft aan, welke invloed hier werkzaam is. Zoo al niet door zijn voorbeeld, dan toch door zijn woord, kan men aannemen dat Bremmer van groote beteekenis is voor een bepaalde richting in de moderne kunst. Juist bij zijn aesthetische waardeering speelt de liefdevolle aandacht, het zich laten ontroeren door het voorwerp en het vasthouden van die ontroering zulk een groote rol.
Maar Mej. de Graag uit haar aandacht niet door minutieuse weergave: zij ziet de vormen groot en eenvoudig, en geeft ze ornamentaal gestileerd weer. Daarom is voor haar de houtsnede de aangewezen techniek. Mej. Egter van Wissekerke, de litographe, is daarentegen meer een natuur, die zich in het wezen der dingen verdiept. Hare meer doorwerkte prenten ademen de rust van stille aandacht en liefdevolle overgave.
Jessurun de Mesquita's ets „Barasingahert", waarvan de verzameling het eenig bestaande exemplaar bezit heeft ook dit element van aandachtige beschouwing als ontstaansvoorwaarde. Het hoofdkarakter van deze prent is uiterste vereenvoudiging, teruggaan tot den grondvorm, ontdaan van alle toevalligheden. Mesquita maakt, ook in zijn andere werk (veelal houtsneden), een indruk van stugheid, warsheid van alle versiering. Men zou van iets hieroglyphisch in zijn vormenspraak kunnen spreken. In dien hakkeligen vorm weet hij echter een zeldzaam sprekende typeering te geven, terwijl tusschenbeide, zooals in de ets „de Olifant" een onverwachte monumentaliteit, naast groote gevoeligheid werd bereikt.
Van geheel ander genre is het werk van een der ouderen, dat wij onlangs verworven hebben: *Jhr. Mr. Ch. Storm van 's Gravesande.* Natuurlijk kan het tiental bladen, dat onze verzameling thans rijk is, geen volledig beeld geven van het zeer uitgebreide oeuvre van dezen uitstekenden etser. Zoo bezitten wij b. v. niets van zijn fijne, vroege werk, die reeksen Hollandsche en Fransche landschappen die hij in seriën uitgaf, en ook niet díe verrukkelijke romantische rotspartijen aan de Fransche kust. Wat wij hebben zijn hoofdzakelijk werken uit zijn lateren tijd. Het vroegste is Opus 256, het laatste Opus 516. Zij zijn meerendeels breed, zwaar gebeten, en losgevoerd zooals wij er een hierbij afgebeeld hebben. En daarnaast schonk ons de kunstenaar een kleine verzameling krijtteekeningen, die hem van een andere zijde doen zien en waardeeren. Er zijn eenige vlotte krabbels bij van 't Zieke, uit 1904, rake schetsen van dat drukke stadsgedeelte, die zeker veel meer dan alleen documenteerende beteekenis hebben. Dan duinteekeningen, die, hoewel schetsen, de schoonheid van die verlaten, in zijn eenvoud en schoon zich welvende lijnen imposante natuur weergeven.
Doch ook met de verzameling van zeer moderne prenten is een aanvang gemaakt, er werd een ets van *Schelfhout* gekocht, een gezicht op een rivier langs wuivende palmboomen. En van *Bieling* werden de drie groote apostelkoppen aangekocht, die de drie wegen tot God, door het Ideaal, het Intellect en het Leed moeten symboliseeren.
Naast de genoemde Nederlandsche kunstenaars die allen door meer dan een of meer belangrijke werken vertegenwoordigd zijn, vindt men van vele anderen enkele bladen in onze verzameling. Eenige teekeningen mogen nog genoemd worden: de fijne en uitvoerige schedel van een sabelantiloop door *Texeira de Mattos.* Een felle, expressieve schets in roodkrijt van een boerenkop en een aapje in houtskool van *P. P. Koster.*
Belangrijker echter zijn de enkele aanwinsten, die het begin moeten vormen van een verzameling *buitenlandsche graphiek.* Daarvan is het schoonste werk de kop van Rodin door *Eug. Carrière,* een litho in den voor dezen meester typischen neveligen toon, maar toch prachtig van stoeren bouw en vergeestelijkte uitdrukking. Verder werden twee litho's van *Redon* aangekocht, „le Christ", dien wonderlijk smartelijk vertrokken baardeloozen kop met de groote vraagoogen en de dorens als spijkers, en de „Vieux Chevalier", een prent, monumentaal van opzet, maar toch vol weemoedige geheimzinnigheid.
De Duitschers zijn vertegenwoordigd door *Kokoschka,* van wien een prachtig heerenportret (litho) aangekocht werd, een goed voorbeeld van zijn „durchgeistigte" portretten, verder het lithografische zelfportret uit de Bach-

Afb. 1.

cantate (gesigneerd) en eenige andere steendrukken; en door *Käthe Kollwitz*, van wie twee litho's „Weberaufstand II", een eenigszins conventioneele voorstelling van de Dood, die zijn buit uit het gezin haalt, maar vol geheimzinnigheid, angst en smart, en „Bewaffnung in einem Gewölbe", waarin vooral het spel van licht en donker, de groote beweging en de hartstochtelijkheid te bewonderen vallen, aangekocht werden.

Ook twee Engelsche litho's werden aangekocht: een van *John Copley*, „The sick King", monumentaal van bouw en voordracht en tegelijk fijngevoelig van techniek, en een van *Ethel Gabain* (Mrs. John Copley), „Pierrot délaissé", krachtiger van wit en zwart, maar speelscher, luchtiger van onderwerp en uitvoering.

Bij deze collectie sluit zich ook aan onze verzameling *reclameplaten*, tenminste in zoover deze waarde hebben als kunstwerken, want voor de Haagsche historische atlas hebben belang alle bladen die een Haagsche documenteerende beteekenis hebben. Maar zoodra de prent als kunstwerk te beschouwen is, zijn ook de niet Haagsche ons welkom. Deze verzameling is mooi ingezet.

Twee der meest belangrijke reclameteekenaars in ons land *Prof. R. N. Roland Holst* en *Chris Lebeau* stonden een complete verzameling van hun werk af. Over *Toorop's* mildheid in deze heb ik boven al gesproken. Van *van der Hem* kregen wij toezeggingen, zoo ook van *P. A. H. Hoffman* en *Willy Sluyter*.

Verschillende vereenigingen, maatschappijen en particulieren waren bereid ons hunne affiches af te staan. Maar het is ons niet mogelijk om ieder blad dat ons belangrijk voorkomt, te gaan bedelen, temeer daar wij vaak niet weten, tot wie ons te wenden. Daarom doen wij langs dezen weg een beroep op de welwillendheid van kunstenaars, uitgevers en opdrachtgevers om, zooveel mogelijk, van ieder blad, er één enkel voor de Haagsche Prentverzameling af te zonderen en voorts nog eens te zoeken, of er ook niet van vroegere uitgaven nog een exemplaar over is.

G. KNUTTEL Wzn.

N.B. Sedert dit artikel, in Januari, geschreven werd, is de collectie wederom naar verschillende zijden, belangrijk vermeerderd.

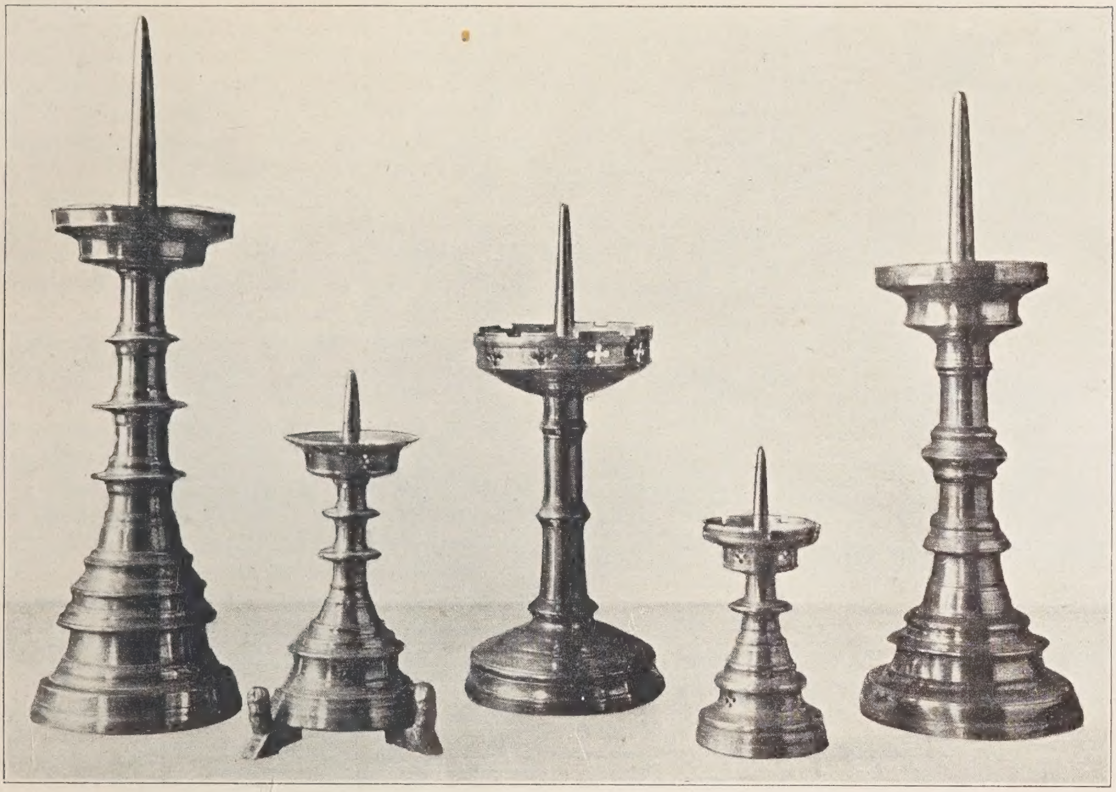
Verlichtingsartikelen.

DE reeds meer gebleken sympathie van den bekenden verzamelaar, den Heer J. A. Frederiks voor het Gemeente-museum heeft de directie in staat gesteld eene niet onbelangrijke collectie verlichtingsartikelen (hoofdzakelijk in onedele metalen) te verwerven, welke thans in zaal III wordt tentoongesteld. Eenige specimina daaruit nader te belichten is het doel van deze bijdrage.

Van de twee olielampjes op plaat 1 en 2 gereproduceerd is het eerste stellig het fraaiste. Het voorwerp is van brons en zijn grootste hoogte, d. w. z. tot den kop van het vogeltje, bedraagt 16 cM. Voortreffelijk is de constructie, welke tevens geheel aan aesthetische eischen beantwoordt.

Op een zeszijdigen zich bovenwaarts vernauwenden voet, die vrees voor omvallen ten eenen-

Afb. 2.



Afbeelding 3. Gothische altaarkandelaars.

male beneemt, staat het hartvormige in een voor de pit bestemde tuit toeloopend oliereservoir. Aan den achterkant hiervan bevindt zich, aan een kort vierzijdig steeltje een stevig oor, dat een gemakkelijke verplaatsing waarborgt. Het vogeltje er boven op, van wiens staartvederen de tand des tijds helaas niet heeft kunnen afblijven, biedt den duim, op zijn vlakgehouden rug een steunpunt aan.

De twee nokken, aan weerskanten een, dienen om het lampje aan twee kettinkjes te kunnen ophangen, en het geheel is zoo goed overdacht, dat het, met gevuld reservoir, juist horizontaal zal blijven.

Het hartvormige gat voor het ingieten der olie, was weleer gedekt met een verticaal beweegbaar deksel, hetgeen blijkt uit de achtergebleven steunnokken, waarin de as van het dekselscharnier draaide.

't Is maar een eenvoudig lampje, doch hoe langer ge het beziet, des te meer zult ge het apprecieeren.

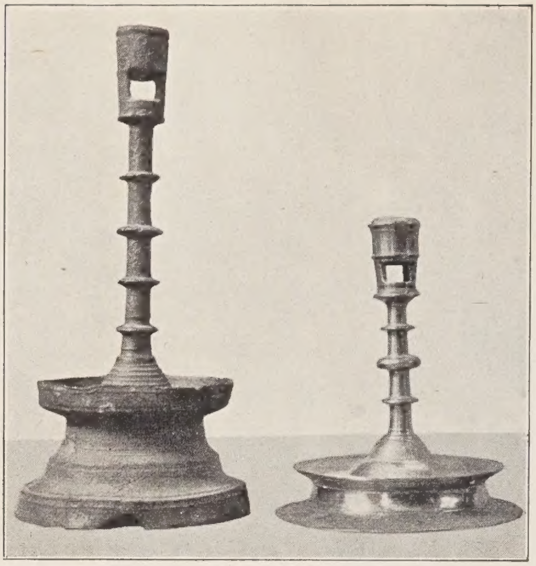
Denk u den voet eens in, zonder dat bandje in het midden, dat er als 't ware omheen is gelegd. Voelt ge, hoe daarmede het horizontale karakter van het geheel is gered? En dan die brutaal uitstekende doorn onder den tuit, 't is een trouvaille! Hoe banaal zou die lange kromme lijn vanaf den onderkant van het handvatsteeltje tot aan den tuit geworden zijn? Ook het vogeltje zelf is het aanschouwen waard. Pootjes heeft 't niet, 't is een massief glad stukje brons dat het lijfje met het handvat verbindt. Van een aanzet van de vleugels aan den romp of van een aangeven van de veeren is geen sprake. Evenals Pallas Athene uit het hoofd van Zeus, zoo moèt het eenvoudig uit het door ervaring wijs geworden brein van den fondeur geboren zijn. De hulpelooze duim moest geholpen, voilà tout! En daarom geloof ik ook niet, dat in het vogeltje de welbekende symbolisatie van den Heiligen Geest gezocht moet worden.

Een tijdsbepaling is moeilijk te geven. De tuit verraadt romaanschen invloed, doch de voet hoort in de gothiek thuis. Als wij het in de veertiende eeuw plaatsen, zullen wij de waarheid het meest nabij komen.

Het voorwerp op plaat 2, in messing gegoten, hoort in de 16e eeuw thuis. Een smakelijk voorwerpje nog, mist het die uiterst geslaagde combinatie van doelmatigheid en goede omgeving, welke het vorige tot een kunstvoorwerp stempelt.

Als handvat op het deksel van het oliebakje staat ook een vogeltje, wellicht de haan als symbool van de waakzaamheid?

Op den uitlooper van dit deksel staat vijfmaal gerepeteerd een merkje ingeslagen, dat kennelijk een vischgraat moet voorstellen. Een ander



Afb. 4 nos. 1 en 2.

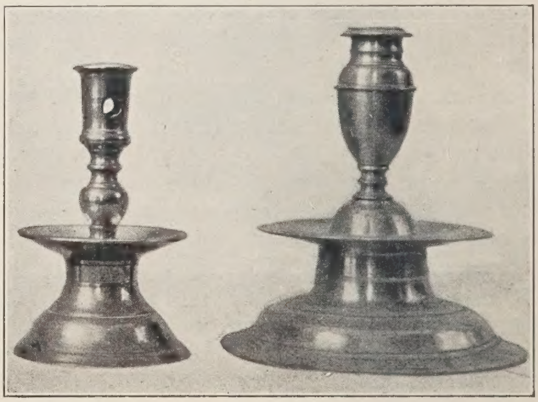
merk in den onderkant van den bodem gegoten ziet er ongeveer aldus uit:

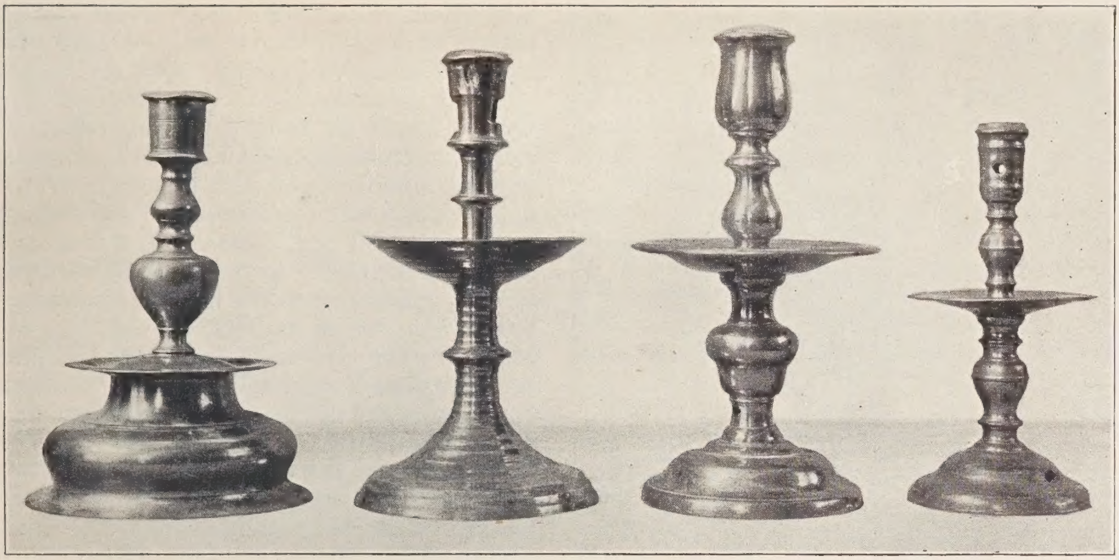
Bij de vraag naar de plaats van herkomst deed de vorm van het vogeltje aan de producten der Neurenbergsche Rothschmiede denken, waarover van de hand van Dr. Walter Stengel een interessant en goed geïllustreerd artikel is verschenen in Kunst und Kunsthandwerk jg. 21 (1918), blz. 213 vlg. Doch van alleszins bevoegde zijde is ons dit denkbeeld met beslistheid ontraden.
Evenmin mag aan de Zuid-Nederlandsche geelgieters gedacht worden, die een andere wijze van stempelen volgden. Voor nader bescheid houden wij ons aanbevolen.
De volgende voorwerpen behooren tot de groep kandelaars. Na het artikel hierover van Dr. W. Vogelsang in Het Huis oud en nieuw, jg. III (1905), blz. 147 vlg. komt het overbodig voor dit onderwerp breedvoerig te behandelen.

Bespreken wij kortelings de afbeeldingen.
Plaat 3 geeft eenige typen van altaarkandelaars uit den laatsten tijd der Gothiek, toen een simpele architectonische opbouw in de plaats was gekomen van de toomelooze fantasie der romaansche en vroeg-gothische stijlen. Om eenig idee daarvan te geven doen wij hier de beschrijving volgen van 2 typen kandelaars behoorende tot de roerende goederen van Karel V, Koning van Frankrijk, 1380:
„6 chandeliers d'argent, en manière d'un olifant, portant un chastel, assis sur une térace esmaillieé de vert, pes. environ 82 marcs d'argent" en „Une terrasse d'or ronde, au milieu de laquelle est un arbre portant fleurs de lys, contre lequel arbre est un rengier dressé sur ses 2 pieds derrières et y a un petit chandelier à broche à une esconse dessus" . . . [1])
De altaarkandelaars dan dateeren vanaf de 12e eeuw en flankeeren het altaarkruis. Vóór dien tijd werd het licht verstrekt door lampjes boven het altaar of door kandelaars, gedragen door koorknapen vóór het altaar staande.
De afgebeelde behooren tot de groote groep der Dinanderies, d.w.z. voorwerpen gegoten van een alliage van koper met zink of (en) tin, en aldus benaamd naar de stad Dinant aan de Maas, die in de Middeleeuwen beroemd was om haar kopergietwerken.
Volgens Witte [2]) zou met zekerheid de Keulsche herkomst van nos. 1, 2, 4 en 5 te bepalen zijn aan hunnen breed aanvangenden voet en de veelvuldige vlakke, scherp gekante ringen aan de schacht, terwijl no. 3 onder het ruimere gebied van den Nederrijn-Westfalen ware te brengen.
De drie volgende afbeeldingen geven eenige in het museum tentoongestelde kandelaars dateerend van de 2e helft der 15e eeuw tot ongeveer het eerste kwartaal van de 18e.
Plaat 4 no. 1 is eenige tientallen jaren geleden opgegraven bij Waalsdorp (den Haag) op de terreinen in eigendom van wijlen Graaf van Bylandt en door zijne dochter aan het museum geschonken.
Het is een erkend feit, dat de vorm van deze kandelaar ontleend is aan de Perzische uit de 13e en 14e eeuwen. Men vergelijke slechts met het voorwerp op pl. 9.
Dit Arabische exemplaar, thans in het Nederl.

[1]) Rengier = rendier; Esconse = is een soort lantarentje of kapje. Uit V. Gay. Glossaire archéolog. i.v. „Chandelier".
[2]) Fr. Witte. Die liturgischen Geräte, blz. 61, Pl. 39 en 40.

Afb. 5 nos. 3 en 4.





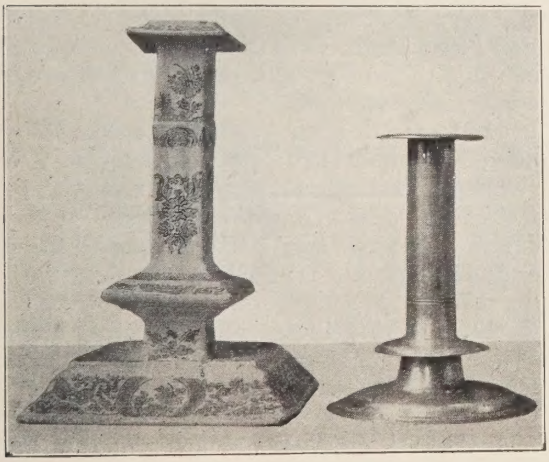
Afbeelding 6 nrs. 5, 6, 7 en 8.

Museum te A'dam, is van koper met zilver geïncrusteerd. Zijn bouw is intrinsiek geheel dezelfde als die van den Haagschen, „doch voor de „zooveelste maal moet wel weer blijken, dat de „Europeesche vervorming het Oostersche „voorwerp er niet fraaier op heeft gemaakt." [1])
Plaat 4 no. 2 hoort reeds in de 16e eeuw thuis en toont in zijn voet den horizontalen invloed van de Renaissance.
Afb. 5, no. 3 van een roodachtig alliage heeft reeds een hoogeren voet en een balustervormige schacht (± 1575—1625).
No. 4, evenals de twee vorige een bruikleen, is van Neurenberger makelij en dateert uit het laatste kwartaal van de 16e eeuw. Onder op den voetrand is een stempel ingeslagen voorstellend een naar links loopend hondje of haasje tusschen de letters H. en W. (Messing).

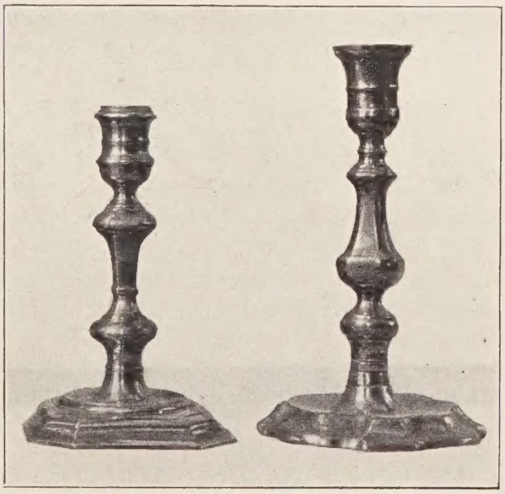
[1]) A. Pit. Huis oud en nieuw, jg. 3, blz. 284, vlg.

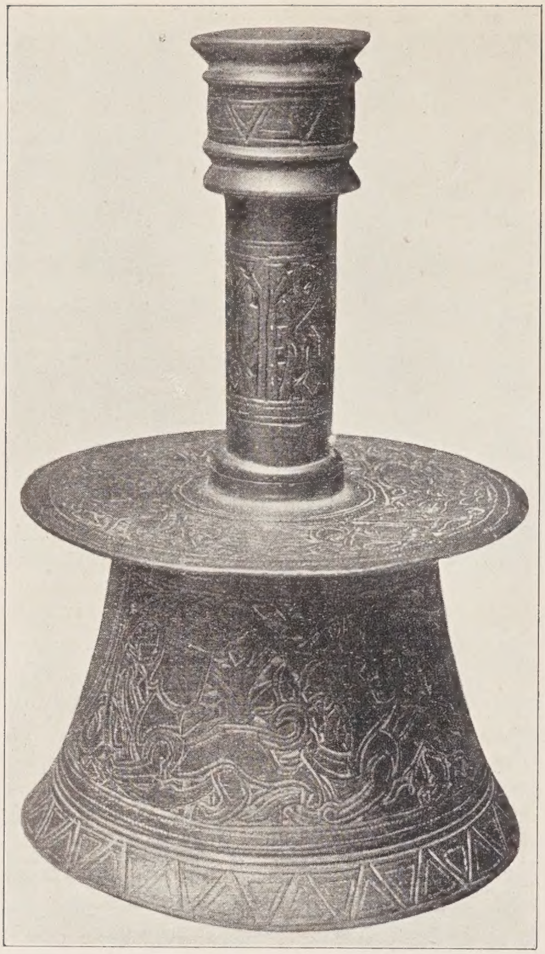
Uit dezelfde stad stamt Pl. 6 no. 5 en wel uit de werkplaats, die een door een pijl doorboord hart als fabrieksmerk had. Omstr, 1620; eenigszins rood van kleur.
In tegenstelling met de Neurenbergers, die voor gegoten voorwerpen uiterst dun zijn en wier voet ook van binnen zorgvuldig is afgedraaid zijn de drie volgende massief gebouwd.
No. 6 komt uit het Rijnland en moet omstr. 1600 gegoten zijn. Eveneens roodachtig.
Nos. 7 en 8 zijn wel Hollanders en een 30 jaren ouder. Messing.
Plaat 7 nos. 9 en 10 dateeren uit denzelfden tijd t.w. het 3e kwartaal van de 17e eeuw. De linker is van Delftsch aardewerk uit de collectie van der Burgh, de andere van tin. Men ziet hier de doellooze verbastering van den vetvanger (het woord is duidelijk genoeg) tot een bene-

Afb. 7 nrs. 9 en 10.



Afb. 8 nrs. 11 en 12.





Afb. 9 Arabische Kandelaar.

denwaarts afloopend aanzetsel van den schacht. De laatste ten slotte, nauwkeurige replieken in een rood koper alliage van de nog vaak genoeg voorkomende zilveren exemplaren, zijn ontleend aan de vormgeving van den Franschen stijl onder Lodewijk XIV. Afb. 8, nos. 11 en 12. Latere typen dan deze komen in de collectie niet voor. GALLOIS.

Het archief van de Confrerie Pictura en van de Academie van Beeldende Kunsten.

DE geschiedenis van de confrerie Pictura te 's-Gravenhage en van de door haar opgerichte en nog bestaande Academie van Beeldende Kunsten is in 1882 bij het tweehonderdjarig bestaan dier Academie door Johan Gram uitvoerig te boek gesteld. Het is dus niet noodig deze geschiedenis hier te herhalen, slechts enkele der belangrijkste data zullen hier in herinnering gebracht worden.

In 1656 werd de confrerie opgericht, toen de kunstschilders niet langer met ververs, glazenmakers en dergelijke handwerkslieden één gilde meenden te kunnen vormen, zooals tot dat jaar in het Sint-Lucasgilde het geval was geweest. De magistraat, die inzag, dat uitmuntende kunstenaars niet gelijk gesteld mochten worden met gewone arbeiders, werkte hiertoe mee en op 1 October werd de confreriebrief van Pictura goedgekeurd. Twee lokalen boven de nieuwe Waag op den hoek van de Groote Markt en de Prinsegracht werden door Burgemeesteren ter beschikking van de confrerie gesteld.

Hier was het, dat op 29 September 1682, om een gelegenheid te scheppen tot teekenen naar het naakt model, de Haagsche Teekenacademie door een vijftal confrerieleden werd gesticht. Het bestuur van den Haag, met dezen daad ingenomen, gaf aan de jonge academie de vertrekken boven het Korenhuis aan de Prinsegracht ten gebruike.

Na een tijd van aanvankelijken bloei kwam in de 18de eeuw voor de Academie een tijd van verval. Vele pogingen om haar weder tot grooter bloei te doen geraken mislukten. In 1779 echter slaagde de Deken Copius er in de academie in een vrije om te zetten, d. w. z. een waar de teekenlustigen gratis worden toegelaten, terwijl tal van notabelen en kunstminnaars door jaarlijksche bijdragen de kosten daarvan droegen.

Op 2 October 1780 openden de lessen der herleefde Vrije Academie en dertig leerlingen, inplaats van vier of vijf, zooals de vorige jaren het geval was geweest, lieten zich inschrijven. Na deze periode van bloei kwamen in den Franschen tijd weer ernstige moeilijkheden, waaraan de regenten slechts met groote volharding en opofferingsgezindheid het hoofd konden bieden. Eerst met de restauratie traden weer betere tijden in.

De Academie was langzamerhand volkomen de hoofdzaak geworden, al bleef de confrerie weliswaar bestaan, maar zonder directe practische werkzaamheid. De openbare tentoonstellingen van Werken van Levende Meesters waarvan de eerste in 1814 plaats had, werden als een uiting van de Academie meer dan van de confrerie beschouwd.

In 1821 werd de school voor burgerlijke bouwkunde, eerst in 1820 opgericht, met de Vrije Academie samengesmolten tot de z. g. n. Stadsteeken-academie. De teekenacademie werd de eerste afdeeling, nog steeds gevestigd in het Korenhuis, de school voor bouwkunde de tweede, zetelend aan de Groote Markt boven het Boterhuis. De gemeentelijke regeering begon toen voor het eerst een groote subsidie voor de instelling te schenken.

In 1839 betrok de Academie den Griekschen tempel aan de Princessegracht, waar ze nu nog

gehuisvest is. De gemeente liet die woning voor haar bouwen.
Eindelijk in 1849 werd de Academie geheel los van de confrerie Pictura. In dat jaar n.l. overleed het laatstovergebleven lid van de broederschap J. Hari Sr. Natuurlijk was hiermee de confrerie verdwenen, wat echter feitelijk voor de Academie van geenerlei belang meer was. Na een tijdperk van achteruitgang in bloei bleek reorganisatie met medewerking der gemeentelijke overheid noodzakelijk.
Op 1 September 1859 werd daarop de 's Gravenhaagsche Teekenacademie ontbonden en tegelijkertijd de Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te 's Gravenhage opgericht. Lang zou de Academie in dezen vorm niet bestaan. Immers toen in 1865 een gemeentelijke Burgerdag- en avondschool voor technische vakken werd ingesteld, hield het technisch onderwijs aan de Academie, die voortaan alleen van Beeldende Kunsten heette, op. In 1877 volgden reorganisatie en uitbreiding en in 1879 werden de technische vakken weer op het leerplan geplaatst. Sinds dien verheugt de Academie, krachtig gesteund door de gemeente zich in grooten bloei.

Tot zoover het vluchtig overzicht van de lotgevallen van confrerie en academie, die geput uit het archief ook daarin hunne weerspiegeling vinden.

Toen de confrerie bloeide zijn de archivalia steeds goed en met zorg bewaard, toen ze echter kwijnde en op haar eind liep is de belangstelling allicht zeer gedaald en zullen de archiefstukken misschien bij de laatste leden tusschen hun particuliere papieren zijn geraakt en daar ook na hun dood gebleven. Van den Heer J. Hari Sr., het laatste lid, is ons tenminste bekend, dat hij een deel van het archief onder zich had. Het is dan ook niet vreemd, dat na de opheffing der confrerie de archiefstukken zeer verspreid en gedeeltelijk zelfs zoekgeraakt waren. Verblijdend is het echter, dat het grootste deel van dit archief, dank zij ook aanwinsten van de laatste jaren, weer samen is gebracht. Het volgende is het resultaat van een onderzoek ingesteld naar de wijze waarop deze stukken in den loop van 55 jaren weer in één verzameling zijn vereenigd.
Het eerste bericht over deze voor de kunstgeschiedenis toch zoo belangrijke deelen en papieren vinden we in het artikel van C. Vosmaer, in 1864 in de Kunstkronijk verschenen onder den titel: „De Haagsche schildersbroederschap." Aan Vosmaer waren toen slechts drie deelen met archiefstukken bekend, waarvan er een, en wel een zeer belangrijk, in het bezit was van Jan Weissenbruch, den talentvollen schilder. Het bevatte de notulen der confrerie en verschillende financieele aanteekeningen, een en ander tusschen 1656 en 1765. Een 18de eeuwsch afschrift van den gildebrief van 1656 lag er los in.
De beide andere deelen waren onder berusting geweest van het laatste lid der broederschap J. Hari Sr., boven reeds genoemd. Na zijn dood op 8 October 1849 waren ze in het bezit gebleven van zijn zoon, die later deze twee deelen aan de Academie had afgestaan.
Wat Vosmaer blijkbaar niet wist, hoewel ons dit verbaast, was het feit, dat de bekende verzamelaar A. D. Schinkel reeds verscheidene jaren — immers in den catalogus der verzameling van 1853 komen ze als nos. 60 en 61 voor — onder zijn handschriften een tweetal deelen van het gilde-archief bewaarde. Toen de eigenaar op 25 April 1864 overleed bleken behalve deze deelen nog bovendien twee andere deelen uit hetzelfde archief afkomstig, zijn eigendom te zijn. Deze 4 deelen kwamen op 21 November 1864 als nos. 80 en 81 van den catalogus in openbare veiling onder leiding van W. P. van Stockum en werden voor het gemeente-archief aangekocht. Een der deelen bevatte met tal van andere belangrijke stukken den oorspronkelijken gildebrief, terwijl er twee losse stukken waren bijgevoegd, een ander het door den secretaris P. Terwesten in 1776 samengesteld beredeneerd register van leden, terwijl de beide overige deelen in fraaie banden de namen van leden en kunstliefhebbers, die de confrerie financieel steunden, bevatten.
Met deze vier deelen was dan een begin gemaakt met het terugbrengen der archiefstukken, daar waar hun plaats is en waar ze voor iedereen toegankelijk zijn. De twee eerstgenoemde der deelen van het gemeente-archief, benevens het laatste werden door Dr. A. Bredius uitgegeven in het Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis van Fr. D. O. Obreen, jaarg. 4. Aanvankelijk schijnen deze deelen niet in het eigenlijk archief, doch in de bibliotheek der gemeente te zijn geplaatst. Tenminste toen Hingman in 1868 het Haagsche gemeente-archief beschreef, noemde hij ze niet, maar vermeldde alleen een copie van den gildebrief. die ik nu zelfs niet meer terug kon vinden.
De volgende aanwinst voor de gemeente werd verkregen in 1875 toen de door Mr. C. Kramm nagelaten papieren bij Beijers te Utrecht werden geveild. Het archief kwam daarbij in het bezit van twee deelen, beide registers van rekeningen van ontvangsten en uitgaven voor de Teekenacademie van 1682 tot 1730. Ook deze deelen zijn door Dr. Bredius uitgegeven in den 4den jaargang van Obreen's archief. Ze zijn helaas zeer geschonden doordat iemand, blijkbaar een verzamelaar van autogrammen er tal van handteekeningen heeft uitgeknipt. Hieraan staat niet Kramm schuldig, maar een vorige

onbekende eigenaar; dit blijkt uit aanteekeningen door Kramm vóór in deze beide deelen geplaatst.
Op genoemde veiling werd behalve deze twee deelen, die als nos. 642 en 643 in den catalogus beschreven staan, nog een deel voor het archief verworven, n. l. no. 641, zijnde een beknopt afschrift van het reeds op de veiling Schinkel verkregen register Terwesten met er achtergebonden een door Terwesten zelf geschreven naamlijst van schilders door Johan van Gool in zijn Nieuwen Schouburg der Nederlandsche kunstschilders en schilderessen niet genoemd.
Op de veiling Kramm kwamen bovendien nog als no. 644 onder den hamer: „acht en twintig „autentique stukken, zijnde meestal handelin- „gen van de Teekenacademie met de regeering „van 's Hage van circa 1600—1692, fol. mss." Wie deze stukken kocht is onbekend en hun tegenwoordige verblijfplaats is mij verborgen gebleven.
In 1889 kwam de gemeente ook in het bezit van het reeds besproken deel, dat Vosmaer bij Jan Weissenbruch zag. Op de veiling bij M. Nijhoff op 3 April 1889, waar een deel van de nalatenschap van Weissenbruch onder den hamer kwam, werd het aangekocht voor f 90,—. Twee losse stukken waren er bijgevoegd. Een en ander is ook in den 4den jaargang van het reeds meermalen genoemde tijdschrift te vinden.
In 1899 ging de Raad van Bestuur van de Academie er toe over aan het gemeente-archief de twee boven aangeduide deelen te schenken, die van den Heer J. Hari Sr. afkomstig waren. Maar dat niet alleen. Er werden nog twee deelen bijgevoegd, waarvan één ook in het bezit was geweest van genoemden heer en door hem in 1882 op aandrang van Johan Gram aan de Academie was ten geschenke gegeven. Zoodoende ontving het archief nu de notulen van 1762 tot 1768, een register van intreegelden van 1657 tot 1800, een register van de rekeningen van ontvangsten en uitgaven over de jaren 1688 tot 1796 en een register van inschrijving der jaarlijksche ducatons, loopend van 1766 tot 1813, een vervolg op het register Weissenbruch. Beide eerstgenoemde deelen zijn, alweder door Bredius, uitgegeven in Oud-Holland van 1901 en in Obreen's archief jaargang 5.
Het is merkwaardig, dat hoewel de Heer J. Hari Jr, bovendien in 1882 nog een deel met de notulen van 1775 tot 1780 aan de Academie schonk, dit in 1899 niet aan het archief werd afgestaan.
In hetzelfde jaar 1899 gaf de toenmalige archivaris van 's-Gravenhage, de Heer A. J. Servaas van Rooyen, het eerste deel uit van zijn catalogus der gemeente-bibliotheek en beschreef daarin onder het hoofd: „schildersgenootschappen" alle deelen toen reeds in het bezit der gemeente. Het blijkt daaruit, dat er toen nog één band aanwezig was, die boven nog niet is genoemd. Het is een concept voor het register van Terwesten, dat in 1882 door Gram in het bezit van den schilder L. Hardenberg werd aangetroffen. Hoe het bij de gemeente is beland is mij niet gebleken.

We zien dus dat een halve eeuw na de opheffing van de broederschap een groot deel van het archief, niet minder dan 14 deelen en enkele losse stukken op het gemeente-archief werden bewaard.
„Deze schat", zegt Servaas van Rooyen in een artikel in Neerlands Weekblad van 3 Juni 1899, „wordt bewaard in een zoogenaamd gildekistje, „wel uit dezen tijd, maar toch van vorm over- „eenkomstig met zijn inhoud." Het kistje staat nog steeds op mijn kamer, maar het bevat de kostbare stukken, die thans veilig in het archief depôt zijn geborgen, niet meer.
Behalve van al deze stukken was in 1899 het bestaan van nog één deel bekend. Het berustte, toen Gram het in 1882 zag, bij den Heer Ph. van der Kellen en bevatte een register van rekeningen van ontvangsten en uitgaven voor de Teekenacademie van 1731 tot 1780, terwijl er tevens een lijst in te vinden was van de kunstwerken, die zich op de confreriekamer bevonden. Dit register is door Bredius uitgegeven in den 4en jaargang van Obreen's archief, waar tevens een aantal stukken zijn afgedrukt, die los in het bewuste register lagen.
Gedurende vele jaren had nu geenerlei aanvulling van de op het gemeente-archief berustende verzameling meer plaats. In die jaren werd door de archiefambtenaar, mej. H. A. A. Palthe, een beschrijving der stukken vervaardigd als onderdeel van den inventaris der gilde-archieven.
In 1918 echter kwam een aanwinst den archivaris verrassen, immers de Heer Hari de Meux te Amsterdam, een familielid van de reeds herhaaldelijk genoemde heeren Hari schonk een aantal losse stukken, behoorend tot het confrerie-archief aan de gemeente. Het bestaan ervan was niet bekend en met vreugde werden deze stukken ontvangen. Het waren verscheidene bijlagen tot de rekeningen van 1747 tot 1788, eenige lijsten van te innen jaarlijksche ducatons 1773, 1774 en 1785 een ampliatie op het reglement der Teeken-academie van 25 September 1780 en een gedicht van T. van Limburg betreffende de confrerie in 1811. Van dezen aanwinst kon in het eerste nummer van dit tijdschrift melding worden gemaakt.
Toen ontbrak van de Pictura-stukken, waarvan het bestaan bekend was, in de eerste plaats nog het deel van der Kellen bovengenoemd.
Het was het eigendom geworden van den Heer A. W. M. Mensing, die het in den loop van

1919 met groote vrijgevigheid aan de gemeente ten geschenke aanbood. De drie losse stukken echter, die Bredius in 1881 bij het deel aantrof, waren verdwenen. Hun verlies is te betreuren. Verder berustte in de Academie nog steeds het deel met notulen van 1775 tot 1780, dat de Heer J. Hari Jr. in 1882 had afgestaan.
Tenslotte bleek, toen ik mij, nadat ik het geschenk van den Heer Mensing had ontvangen, tot een eenigszins uitvoeriger onderzoek van het Pictura-archief zette, dat Dr. Bredius, zooals in een stuk in Oud-Holland van 1901 wordt vermeld, op de Academie nog drie deelen met notulen had aangetroffen, loopende van 1780 tot 1815. Natuurlijk werden hierover bij den Directeur der Academie inlichtingen ingewonnen en deze bleek bereid om de gewenschte vier deelen aan het gemeente-archief in bruikleen te geven, een bruikleen dat, naar valt te hopen, door den Raad van Bestuur spoedig in een schenking zal worden omgezet.
Maar niet alleen de vier door Bredius uitgegeven deelen kwamen van de Academie; nog 14 andere werden in bruikleen gegeven. Ze bevatten de notulen van het Algemeen Bestuur, van de Directie der Tweede Afdeeling, van den Raad van Bestuur en van de Commissie van Toezicht der Academie tusschen 1821 en 1910. En zoo zijn dan thans alle deelen van het archief der Confrerie Pictura en van de Haagsche Academie, waarvan het bestaan mij bekend is ten gemeente-archieve vereenigd en voor ieder belangstellende toegankelijk. Dit stemt tot dankbaarheid maar voldaan ben ik toch nog niet. Er ontbreekt n.l. nog allerlei uit het archief en zoo goed als er telkens nog deelen zijn te voorschijn gekomen en door de gemeente verkregen, evenzoo kunnen, zullen zelfs waarschijnlijk, de ontbrekende deelen nog bestaan. En het is niet te ontkennen, dat deze regelen zijn geschreven in de hoop en met de bedoeling, dat ze zullen kunnen bijdragen tot het aanvullen der hiaten.
Welke zijn dit nu in hoofdzaak?
Om dit vast te stellen moeten we in het kort het archief van Pictura en de Academie, zooals het thans aan den Zwarten Weg aanwezig is, overzien. We bezitten de notulen der confrerie van 1656 tot 1662, van 1676 tot 1743, van 1762 tot 1768 en van 1775 tot 1780. Hier ontbreken dus minstens drie deelen.
De notulen der Academie zijn aanwezig van 1780 tot 1815, van 1824 tot 1874 en weder van 1882 af. Hier ontbreken dus twee deelen. De notulen van de Tweede Afdeeling en van de Commissie van Toezicht der Academie zijn compleet.
De registers over financieele zijn waarschijnlijk vrij volledig, want de rekeningen van ontvangsten en uitgaven der confrerie zijn er in een doorloopende reeks van 1688 tot 1796, terwijl die van de Academie van 1682 tot 1780 loopen. Hier missen we echter minstens één deel, want in het register van der Kellen wordt verwezen naar de rekeningen van 16 October 1780 af „in dito boek met een parijsse bandt, agter de oude academie notulen". Dus wel een belangrijk deel, dat is zoek geraakt. Maar tevens ontbreken vele bijlagen bij deze rekeningen en ook het dunne bundeltje bijlagen bij de notulen doet naar meer verlangen, terwijl ook de bundel nominaties van hoofdlieden, hoewel door papieren liggend in één deel van het laatste bruikleen der Academie, aanmerkelijk aangevuld, toch nog hiaten vertoont.
Tenslotte zijn dan drie stukken, vroeger liggend in het register van der Kellen en gelukkig door Bredius afgedrukt in Obreen's archief, niet meer te vinden.
Het extract uit het Fondsregister, dat als liggend in een der deelen Schinkel door Servaas van Rooyen in zijn bibliotheek-catalogus uitdrukkelijk wordt genoemd is nog aanwezig onder de losse stukken betreffende Pictura, die thans in een portefeuille zijn samengebracht, waarin ook de copie-gildebrief, vroeger van Jan Weissenbruch, een plaats vond.
Men ziet dus, hoe tal van verdwaalde schapen nu weer in één kooi zijn teruggekeerd. Het archief van Pictura is er een aardig voorbeeld van hoe uit vele verspreide stukken weer een goed sluitend geheel kan worden opgebouwd. Het is wel niet aan twijfel onderhevig, dat nog heel wat stukken van tal van aardige en belangrijke Haagsche archieven onder particulieren berusten, die er niets aan hebben. In verband daarmee is het te hopen dat volgende afleveringen van deze Mededeelingen nog dikwijls te berichten zullen hebben van stukken, die aan het gemeente-archief zijn afgestaan. Ze zullen er steeds met vreugde en dankbaarheid worden ontvangen. Daarvan kan men zeker zijn.

W. MOLL.

Schoolversiering.

In 1919 werd een bedrag van *f* 1500 ter beschikking gesteld van onzen Dienst om een begin te maken met eene systematische versiering der Gemeentelijke inrichtingen van Onderwijs. De bedoeling was om allereerst die gedeelten der scholen te versieren, welke, zooals portalen en gangen, door de geheele schoolbevolking worden gezien en vooralsnog de lokalen buiten beschouwing te laten. De werkzaamheden van den Dienst op het gebied der museuminrichting lieten evenwel gedurende het afgeloopen jaar geen tijd om veel meer te doen dan over te gaan

tot aanschaffing van verschillend materiaal dat voor de schoolversiering geschikt zou wezen. Na de heropening van het Gemeente-Museum werd dit anders en thans is dan ook reeds in eene school — een nieuwgebouwde aan de Doornstraat — eene portaal- en gangversiering aangebracht met behulp van origineele lithografiën (o.a. een groote serie Hoytema-kalenderbladen) en reproducties van oude schilderijen en beeldhouwwerk.
Geregeld zal nu met andere scholen worden doorgegaan.

Bezoek der Gemeente Musea.

Gedurende het jaar 1919 werd het Tijdelijk Museum voor Moderne Kunst in de Zeestraat (Panorama Mesdag) bezocht door 35141 personen verdeeld over de maanden als volgt:

Januari	1383	Juli	4227
Februari	1141	Augustus	10657
Maart	1351	September	3576
April	2903	October	1585
Mei	1624	November	1053
Juni	3119	December	2522

Het Gemeente Museum was gesloten tot 20 December. Daarna kwamen nog 638 bezoekers.

In 1920 waren de cijfers de volgende:

Moderne Kunst:

Januari . . . 2371 Februari . . 2379

Gemeente Museum:

Januari . . . 1274 Februari . . 2332
Deze cijfers geven een mooien vooruitgang. In 1918 immers was het museumbezoek 14233; in Januari en Februari tezamen 1059.

Aanwinsten sedert 1 October 1919.

Museum voor Moderne Kunst.

A. Schilderijen.

J. E. Akkeringa. Strand.
„ In de Scheveningsche boschjes.
„ Meisje met geit.
Coll. Janssen van Afferden.

Aug. Allebé. Tijger.
Coll. Janssen van Afferden.

Fl. Arntzenius. De Spuistraat.
Coll. Janssen van Afferden.

B. Blommers. Bij de wasch.
Coll. Janssen van Afferden.

P. G. C. Gabriël. Sneeuw; Avond.
Bruikl. Mevr. van Musschenbroek von Walluseck.

P. C. G. Gabriël. Visscher.
Coll. Janssen van Afferden.

Isaäc Israëls. In het Atelier.
Aangekocht.

Isaäc Israëls. Ezeltjes.
Coll. Janssen van Afferden.

J. van Jole. Bom op het strand.
Aangekocht.

C. Kruseman. Portret.
Bruikl. Mevr. van Musschenbroek von Walluseck.

Jan Mankes. Droomende geit.
„ „ Scheveningsch strand.
Aangekocht.

J. H. L. Meijer. Het wrak.
Geschenk v. d. Ver. v. Mod Kunst.

Wally Moes. Moeder en kind.
Bruikl. Mevr. van Musschenbroek von Walluseck.

Albert Neuhuijs. Voor de woning.
Bruikl. Mevr. van Musschenbroek von Walluseck.

D. Ocker. Moeder en kind.
Bruikl. Mevr. van Musschenbroek von Walluseck.

T. L. G. Offermans. Werkplaats.
Coll. Janssen van Afferden.

Jan van Rhijnnen. Aan de plas.
Geschenk van vrienden van den kunstenaar.

Maria Vos. Idylle.
Aangekocht.

J. H. Weissenbruch. Landschap.
Bruikl. Mevr. van Musschenbroek von Walluseck.

J. H. Weissenbruch. Boerderij.
Coll. Janssen van Afferden.

B. Aquarellen en Teekeningen.

B. J. Blommers. Zusjes.
Coll. Janssen van Afferden.

N. Eekman. Credo; teekening.
Aangekocht.

Th. Goedvriend. Visschencompositie; aq.
Aangekocht.

Isaäc Israëls. Naaistertjes; pastel.
Bruikleen Mevr. G.

Gaston La Touche. De Brief; pastel.
Coll. Janssen van Afferden.

Chris Lebeau. Enny Vrede: reclameteekening voor het Theater Verkade.
Aangekocht.

Chris Lebeau. Duinen.
Aangekocht.

Jan Th. Toorop. Portret van Miek Janssen; teekening.
Geschenk van den kunstenaar.

C. Beeldhouwwerken.

Toon Dupuis. Portretbuste, 1916; marmer.
Geschenk v. d. Ver. v. Mod Kunst.

Dr. J. Mendes da Costa. Vincent van Gogh; brons.
„ „ „ Uiltje; brons.
Aangekocht.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG II, No. 2. NOVEMBER 1920 AFLEVERING V

Flora, c. 1666.

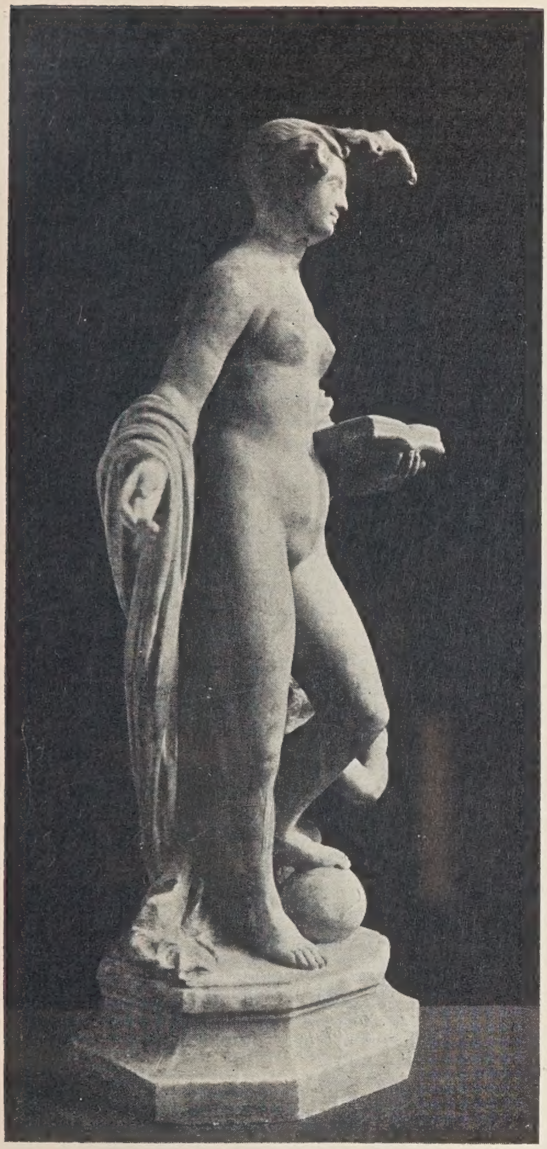
c. 1666, Hercules.

Werk van oude Haagsche Beeldhouwers.

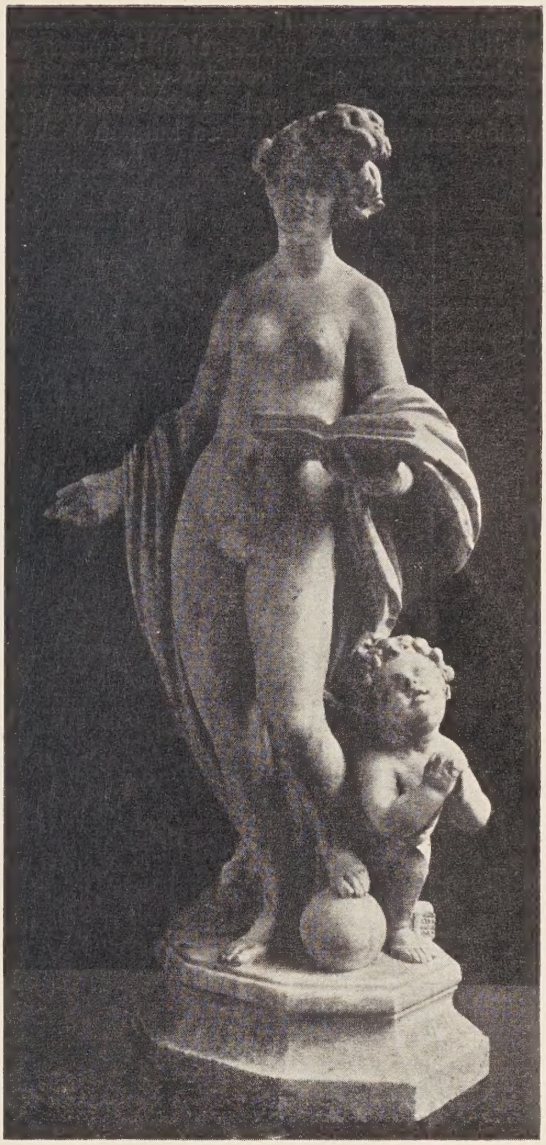
TERWIJL vroeger onder de verzamelingen in het Gemeente-Museum op den K. Vijverberg duidelijk die van de schilderijen naar voren kwam, is in de laatste jaren de beteekenis van de andere afdeelingen zeer gestegen en de verleden jaar gereedgekomen nieuwe opstelling doet daarop de aandacht vallen; het is er voor mij een der voordeelen van. Daarom dan ook is het mij welkom hier belangstelling te vragen voor enkele aanwinsten op een gebied, dat tot nu toe wel zeer slecht bedeeld was, dat der plastiek.

Fortuna; gevelsteen, Rijksmuseum.

Ik begin daarbij met een tweetal beeldhouwwerken, dat wel reeds geruimen tijd — sedert 1901 — in het bezit van het museum was, maar dat thans eerst kon worden opgesteld. Het zijn de meer dan levensgroote in nissen geplaatste Flora en Hercules, afkomstig van den gevel van het perceel, thans van de 's Gravenhaagsche Crediet- en Depositokas op het Buitenhof en voorheen het logement Groot Keizershof.
De hiervóór afgebeelde beelden behoef ik niet te beschrijven. Zij zijn berekend om van de straat af gezien te worden en tamelijk forsch. Toch hebben zij een onmiskenbare distinctie en zijn zij zeer goed van modelé, zoodat zij zonder twijfel, zooal niet van een kunstenaar-beeldhouwer — een statuarins zooals de gildeboeken het uitdrukken — dan toch van een voortreffelijk steenhouwer afkomstig zijn. Vroeger werd al spoedig Verhulst in dit verband genoemd, maar dat is toch niet juist, want, al zijn Verhulst-invloeden te onderkennen, deze was toch wel fijner of althans gevoeliger in zijn behandeling. Het moet echter, ook in verband met den tijd van ontstaan, dien ik op 1666 stel, wèl uit zijn buurt zijn. Ik kom daarop zoo aanstonds terug. Eerst wil ik namelijk met enkele woorden de historie dezer beelden geven. Zij zijn, zooals hiervoor reeds gezegd werd, van een huis in den Noord-Westhoek van het Buitenhof. Eertijds was dit het logement Het Groot Keizershof, maar de gevelversiering dateert uit een vroegere periode, toen het nog een patricierswoning was. De overlevering verbindt aan den bouw den naam van den schilder Willem Doudijns, die na betrekkelijk lang in Italië te hebben vertoefd (onder de Bentvogels te Rome had hij den naam Diomedes) omstreeks 1660 in den Haag terugkwam, waar zijn vader, de oud-burgemeester Johan Doudijns een groot dubbel huis in den N.W. hoek van het Buitenhof bewoonde. De schilder werd 8 Jan. 1661 lid van Pictura, en kreeg gauw een vermaardheid, die hij voor een deel aan zijn maatschappelijke positie en aan zijn bereisdheid dankte; hij had eenige leerlingen o.a. Aug. Terwesten, die later vooral als decorateur goed werk leverde. In 1671 schilderde hij Salomons Oordeel in de Schepenbank in het Haagsche Raadhuis, niet onverdienstelijk, maar niet zoo, dat wij hem even hoog stellen als zijn tijdgenooten deden. In October 1665 overleden Doudijns' beide ouders, weinige dagen na elkander, en het huis, dat familie-bezit was (zooals uit enkele notarieele acten blijkt) werd gesplitst. Naast elkaar woonden Willem en zijn broeder mr. Marcus Doudijns. De schilder moet dus daarna zijn huis het aanzicht hebben gegeven, dat hij in overeenstemming achtte met zijn positie als vermogend kunstenaar. Een dateering op 1666 klopt bovendien voortreffelijk met het karakter van het werk. Brengt die relatie met Doudijns ons nu ook nog nader tot den maker-zelf der beelden? Het spreekt wel vanzelf, dat hij zich een beeldhouwer koos uit die Pictura-leden met wie hij veel omging. Ware Johan Larson „Statuarius", die in 1663 met Doudijns „hoofdman" van Pictura was, niet in 1664 gestorven, dan hadden wij een gissing, welke, misschien versterkt wordt door het feit, dat wij in Larson's (door dr. Bredius in het eerste deel zijner Künstler-Inventare geplubiceerde) inventaris, o.a. een Flora-beeld aantreffen, terwijl daaruit tevens blijkt, dat deze ook werk van Doudijns bezat. Ook Petrus Romans kan genoemd worden, al was hij iets te oud voor Doudijns' vriendenkring. Tenslotte blijft de mogelijkheid van de uitvoering door een steenhouwer van door Doudijns-zelf gemaakte ontwerpen.
Hoe het zij, ondanks gebreken in het modelé zijn deze beelden van zeer treffende werking. Er is bovendien een, door de verweering van de hardsteen zeker geholpen, weeke welving in de vleeschpartijen, die aangenaam aandoet, zon-



Fortuna door J. Hannaert, 1697.



Fortuna door J. Hannaert, 1697.

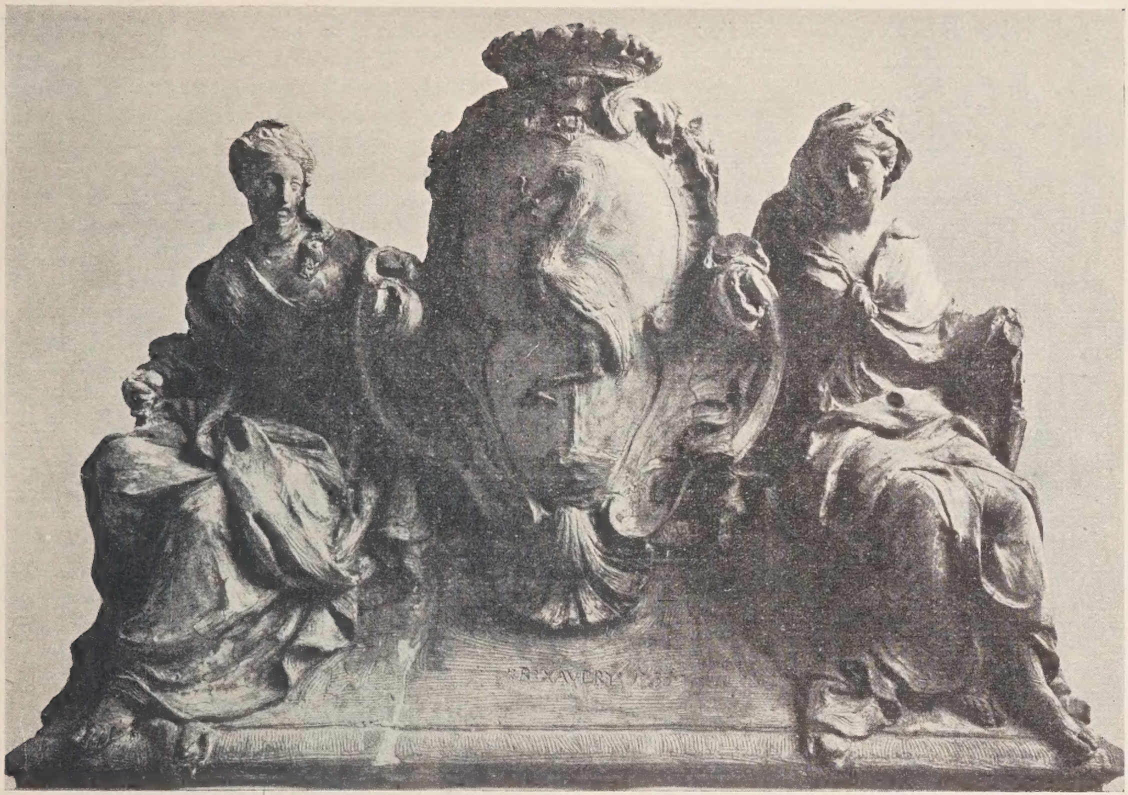
der dat er aan forschheid veel verloren gegaan is. Want forschheid vooral is het, die ons treft in dit beeldhouwwerk, dat daarin het duidelijkst het kenmerk draagt van den tijd, die het voortbracht.

Met de marmeren Fortuna van Johannes Hannaert komen wij ineens in een andere sfeer. Niet alleen omdat wij hier te doen hebben met kleinplastiek in tegenstelling tot de meer op het massaal effect aangelegde bouwbeeldhouwkunst, maar ook om de innerlijke geaardheid van den kunstenaar, welke anders is. Als men de afbeelding van het slanke beeldje beziet, rijzen dadelijk andere herinneringen, dan aan de ietwat naar het plompe neigende school van Verhulst. Er is een gracie in de lijn en een beweging, welke eigenlijk direct aansluit aan Italiaansche voorbeelden. Wij denken aan Michelangelo's leerling Giovanni da Bologna. Voor de lange doorwerking van den invloed van diens kunst en van die van Adriaan de Vries — een beeldhouwer van Haagsche origine, die echter nooit hier werkte, vinden wij hier wel een bewijs. Toch zijn wij aan den anderen kant al vrij ver van de zestiende eeuw af. Om dat te gevoelen behoeven wij maar even te zien naar de hierbij afgebeelde bijzonder fraaie gevelsteen, die ook de Fortuin te zien geeft, in een voorstelling aan die van ons beeldje zéér verwant. Hoevéél meer beweeglijkheid, hoeveel méér gracie vooral ligt er in de wuivende haardos en de door den wind bolgespannen sluier! Hier is waarlijk de Renaissance-zelve. Bij Hannaert is er slechts de herinnering.

Toch kunnen wij mr. Beets erkentelijk zijn, dat hij dit stukje plastiek uit Engeland hierheen terugbracht. Niet slechts omdat wij erdoor een zeer aantrekkelijken hoek in onze laat-zeventiende-eeuwsche zaal hebben kunnen maken, maar ook om het geval op zich zelf, om het feit dat het ons een Haagschen meester doet kennen, die nog maar zeer vaag te kennen was. Een zijner beste werken: een epitaaph voor den Lutherschen predikant Schelhamer in de Luthersche Kerk is spoorloos verdwenen: slechts een afbeelding bij de Riemer bewaart er, niet héél zuiver, de herinnering aan. Een tweede arbeid is het beeldhouwwerk aan de groote fontein op de Vischmarkt te Leiden[1]), welke in 1692 gereedkwam, terwijl het grafgedenkteeken van 1699 is. Tot voor kort was er in ons museum zelf nog werk van Hannaert, namelijk de gesne-

Diana en Hercules; J. B. Xavery, 1740.

[1]) Zie het art. van I. Blok in Oud-Holland 1918.



Ontwerp door J. B. Xavery, voor de beeldgroep op het Raadhuis.

den lijst om het groote regentenstuk van de Baen (1681) afkomstig van de Trouwkamer ten Stadhuize en daarheen in 1919 teruggebracht, snijwerk waarvan de qualiteit door sommigen boven die van het wat heel logge schilderstuk van de Baen wordt gesteld. In ieder geval is de bijzonder moeilijke opgave om zulk een groot stuk goed te omlijsten door hem zeer bevredigend opgelost.

Dank zij enkele aanteekeningen, mij door dr. Bredius welwillend verstrekt, is het mogelijk over Hannaert-zelf wat nauwkeuriger berichten te geven dan wij bij Kramm vinden. Dáár wordt hij als afkomstig van Breda vermeld. Dit is onjuist. In 1679 (22 Mei) trouwde hij namelijk in de Hoog-Duitsche kerk in den Haag als jonge man van Hamburg, met Anna van IJssendoorn [2]).

Hij was dus reeds in den Haag eenige jaren voordat hij in de Confrerie werd opgenomen.

Blijkens de opdrachten van het Haagsche en het Leidsche Gemeentebestuur had hij een goede reputatie. Het grafmonument van ds. Schelhamer is eenvoudig van opzet: de treurende vrouw lijkt verdienstelijk.

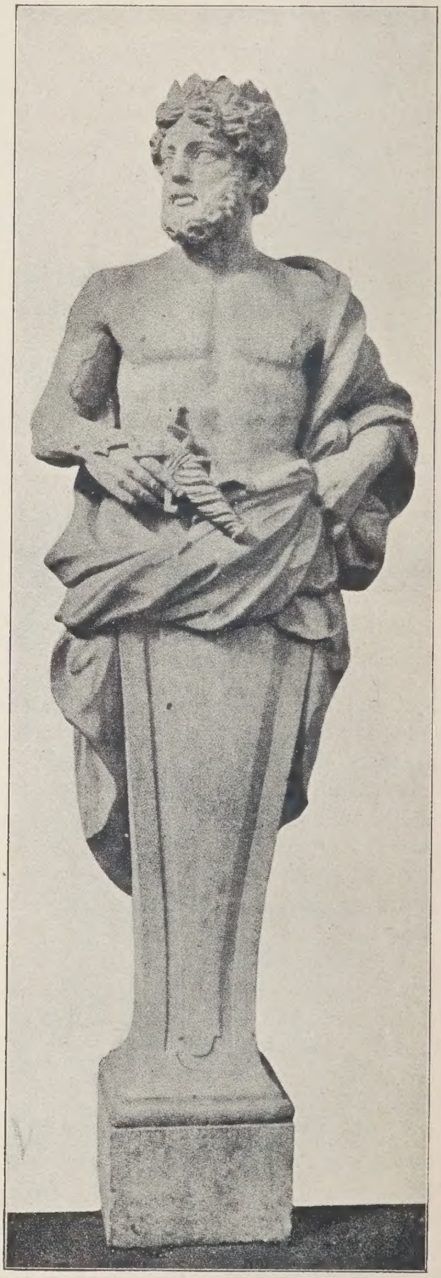
Ons beeldje heeft op het voetstuk ingegrift: Fortuna Adjuvans — Amor Supplex — J. Hannart fec. — MDCXXXXVII. De kleine amor is niet zoo goed van lijn als de Fortuna. Misschien doet het geen goed dat het vleugeltje, dat vrij stond (het andere is tegen het kleed der Fortuna gedrukt) is afgebroken. De beide vleugels van de Fortuna zijn eveneens verdwenen. De eene is afgebroken, de andere daarna voorzichtig verwijderd; naar het mij voor komt is dat aan het algemeen aspect van het beeldje wel ten goede gekomen.

Dat den Haag ook in de achttiende eeuw nog heel wat kunstenaars tot zich trok, vooral kunstenaars wier kunst kon worden toegepast bij den bouw of de inrichting van de talrijke nieuwe patricierswoningen, die werden gezet, valt licht te gelooven. Men heeft slechts te denken aan den invloed door Daniel Marot geoefend bij nieuwen bouw of verbouw, om te begrijpen, dat ook beeldhouwers daarbij werk konden vinden. Een van deze was de Antwerpenaar Jan Baptist Xavery, uit een geslacht, dat reeds meer beeldhouwers, ook aan ons land, geleverd had. Van de samenwerking van Marot met Xavery is de aanbouw van het Raadhuis een voorbeeld.

[2]) Hij woonde in de Papestraat in het huis van Jacobus Roman, die hem zijn atelier en zelfs zijn „begonnen werck" had overgedaan; hij liet in 1682 een dochter doopen en werd 28 Maart 1709 in de vierde klasse begraven. Zijn weduwe verhuurde daarna kamers.

Uit de rekeningen van dien bouw was reeds voorlang bekend, dat verschillend beeldhouwwerk en in de eerste plaats de groep der Gerechtigheid en Waarheid, welke den gevel aan de Riviervischmarkt-zijde kroont van Xavery's stadssecretaris zaten — was een gebeeldhouwd groepje in de schoorsteen-betimmering opgenomen, dat veel overeenkomst met bovengenoemde groote gevelbekroning vertoonde, maar dat te dik onder de verf zat om juist te kunnen wor-

Tuinbeeld door J. B. Xavery.



Tuinbeeld door J. B. Xavery.

hand was. Ik kan echter enkele bijzonderheden mededeelen, die ons Xavery's arbeid nog beter doen kennen. In de hoekkamer van het gebouw — waar oudtijds blijkens het opschrift boven de deur de „Secretarye" was ondergebracht, — waar dus de enkele weinige klerken van den den beoordeeld. Het groepje, dat nog al wat had geleden, is nu op initiatief van onzen Dienst schoongemaakt en hersteld. Bij die behandeling bleek, dat het vooreerst door Xavery is gesigneerd en 1734 gedateerd, voorts zonder eenigen twijfel het evenbeeld is van de groote groep,

en ten slotte, dat het zelfs het door Xavery daarvoor geboetseerde model is geweest, hetwelk gebakken en op die wijze behouden werd.
Het terracotta groepje met zijn fijn, gevoelig modelé toont ons zonder twijfel de qualiteiten van dezen verdienstelijken meester nog heel wat zuiverder, dan de groote op de werkplaats uitgevoerde steenen groep dat kan doen.
Daarom ook doet het mij zooveel genoegen, dat ik ook voor het Museum-zelf een tweetal terracotta figuren van Xavery verwerven kon, beide geteekend J. B. X. en 1740, dus twee jaren vóór zijn dood, gedateerd. Het zijn de hierbij afgebeelde Diana en Hercules, 50 c.M. hoog. Vooral de Hercules, met zijn wuivenden baard is van een bijzonder geslaagd plastisch effect, maar ook de Diana is zuiver van lijn en van een onmiskenbaar gracieuse distinctie. Xavery mist natuurlijk de zwaarder dracht, de dieper en edeler bewogenheid van groote meesters onzer zeventiende eeuw, als Rombout Verhulst, en aan den anderen kant bereikt hij ook niet de zuivere gracie, den echten adel van zijn Fransche tijdgenooten, maar voor een figuur van den tweeden rang, voor een der besten onder de kunstenaars, die wij toen bezaten, mag hij toch zeker doorgaan. En ook hier blijken de terracotta's nader de beteekenis van den man te bepalen, dan het grooter werk. De hier eveneens gereproduceerde tuinbeelden in particulier bezit, zijn wel niet de naar onze terracotta's uitgevoerde, maar zij staan zeker ermede op één lijn, en het onderlinge waarde-verschil kan er wel naar worden afgemeten.
Van harte hoop ik, dat de hier besproken aanwinsten slechts het begin vormen van een langere reeks, die ons nog meer werk van Haagsche meesters moge brengen: Rombout Verhulst en, van de lateren, J. Blommendael en A. Schoenmaker, missen wij nog noode!

H. E. VAN GELDER.

Een portret van Christiaan Huygens, den Vader.

DANK zij een gelukkige vondst van dr. Hofstede de Groot kon onze verzameling een portret van den stamvader van het geslacht der Huygens'en verwerven, dat daarin zeer zeker op zijn plaats is. Bovendien is het het portret dat Constantijn, de dichter, waarschijnlijk het beste vond, want hij wees het aan voor de ws. in 1686 door Blooteling gemaakte gravure, welke een pendant moest zijn voor des dichters eigen portret. Als men die gravure, met het portret vergelijkt, zal men zien hoe na het laatste gevolgd is. Maar het portret is toch wel aardiger en zeker intelligenter, hoe droog de schilder ook gebleven moge zijn. Zoo is onze iconographie vermeerderd niet alleen, maar zijn wij een blijkbaar getrouwe beeltenis rijker van een oud-Hollander van beteekenis. Lezen wij de aanteekeningen die hij zelf — secretaris van Willem I, daarna van den Raad van State — te boek stelde en die uit die van zijn zoon Constantijn kunnen worden aangevuld, over de opvoeding zijner kinderen, dan maken wij kennis met een man van ongemeene ontwikkeling, en van een veelzijdigheid, die wetenschap en kunst beide binnen zijn belangstelling trok. Zijn methode van opvoeding is voor dien tijd bijzonder merkwaardig en heeft zelfs thans nog veel aantrekkelijks. Hij hoopte met zijn zoons te bereiken, dat zij „altijd gewoon en natuurlijk zouden zijn, zich overal gemakkelijk zouden bewegen, en met opgerichten hoofde, als vrije mannen, die het goede willen en het goede doen, zonder eenige menschenvrees door het leven zouden gaan". Zoo is hij een waardige vader en grootvader ongetwijfeld van de twee mannen die zijn geslacht wereldberoemd hebben gemaakt; een Hagenaar ten slotte, wiens beeltenis in ons Museum welkom moet zijn.

Christiaan Huygens, de vader, c. 1590.

Wie de schilder is? Een dier naamloozen onder de vroege leerlingen van Mierevelt, een Hagenaar wellicht, en men zou geneigd zijn aan den hofschilder van het oogenblik — die bovendien Huygens' achterbuurman was — Daniel van

den Queborn te denken. Zekerheid daaromtrent is echter niet te verkrijgen.

VAN GELDER.

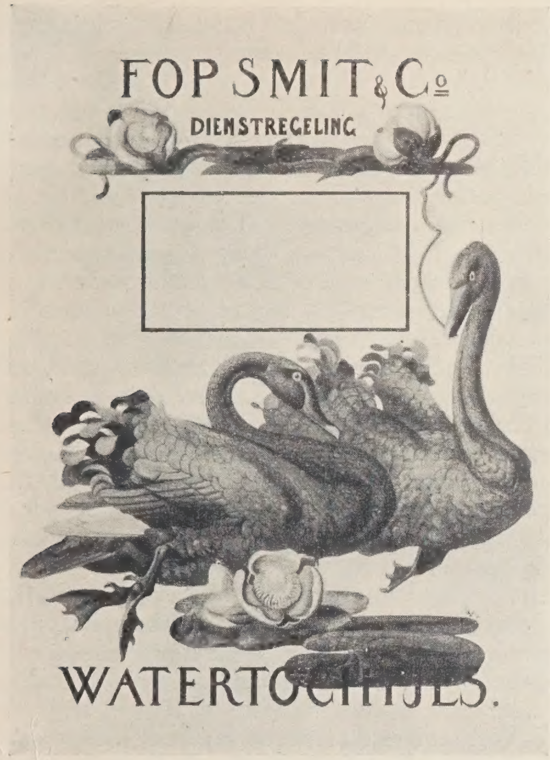
▫ ▫▫▫ ▫

Ontwerpen voor reclame-platen van W. A. v. Konijnenburg.

DE reclameprent stelt den Kunstenaar bijzondere eischen. Het toeval bepaalt grootendeels waar zij aangebracht zal worden; de kunstenaar kan niet met een bepaalde omgeving rekening houden, want zij is voor verspreiding bestemd. Die omgeving is bijna steeds de straat, het wisselende, drukke stadsbeeld; en hoe drukker het verkeer, hoe wisselender dus de omgeving, des te verkieselijker is die voor de reclameplaat. De met zorg gekozen entourage als voor het schilderij is dus uitgesloten. Toch moet zij zich niet alleen handhaven, maar ook de aandacht tot zich trekken. Dat moet ook de muurschilderkunst die, als monumentale kunst, evenmin tot intiem kunstgenot, maar tot concentratie van de aandacht, boven het gewoel der menigte uit moet voeren. Want monumentale schilderkunst is slechts dáar op zijn plaats, waar velen komen, in kerken en publieke gebouwen, of, in zuidelijker landen, aan de buitenmuren der bouwwerken. Waar het muurschilderwerk echter wél gebonden is aan een bepaald bouwwerk en zich aan de wetten daarvan onderwerpen moet, wordt daarin een harmonisch samengaan nagestreefd. De reclameplaat zal daarentegen dikwijls trachten de aandacht te trekken, door perse met iedere omgeving te disharmonieeren. Het monumentale kunstwerk heeft meestal een idee tot onderwerp, de reclameplaat kan dat ook hebben, maar moet toch vooral propaganda maken voor een zeer speciaal en concreet doel. Zal dus de reclameplaatkunstenaar naar monumentale werking streven, dan zal hij dat op andere wijze doen dan de muurschilder; in de eerste plaats moet de reclameplaat een op zichzelf staand geheel vormen; verder is de nadruk op de zeer speciale bedoeling noodzakelijk. Echter niet door monumentaliteit alleen trekt men de aandacht, ook door het ongewone kan men dat doen, hetzij in de voorstelling (maar dan moet de voorstelling eerst opvallen), of door wildheid van teekening, van vormen, door schelle contrasten van licht en donker, door felle kleuren. Het monumentale affiche is natuurlijk het edelste, maar men voelt wel dat men niet op monumentale wijze reclame kan maken voor bedrijven of artikelen als een kaarsenfabriek, schoenen, parfums of biscuits. Geschiedt dit toch, dan is er een disharmonie tusschen motief en voorstelling, die steeds voelbaar blijft en de laatste tot noodzakelijke leegte moet voeren.

W. A. van Konijnenburg heeft in de jaren 1897 tot 1901 voor de watertochtjes van Fop Smit en Co. een reeks affiches of liever, opvallende omlijstingen voor de dienstregeling dier Reederij gemaakt. Hier is de opgave dus nog gecompliceerder, omdat de kunstenaar rekening moest houden met het uit den aard der zaak leelijke, met tabellen bedrukte vlak. Bij het eerste ontwerp echter was dit nog niet het geval; dit was voor een werkelijk affiche bestemde. Toch was ook hier van Konijnenburgs taak een omlijsting te geven, maar nu voor een geaquarelleerde teekening van Jacob Maris. Dit werk van de twee kunstenaars, van wien de eene het erkende hoofd der oude generatie was, en de ander een der voornaamste kunstenaars van een volgende zou worden, hangt thans in den gang van Pulchri Studio.
Natuurlijk voelde van Konijnenburg er weinig voor, reclame te maken voor het bedrijf van Fop Smit en Co. Maar de schoone boottochten, het natuurgenot konden hem wel inspireeren. Zoo stelde hij toch zijn kunstenaarschap niet in dienst van iets, dat hem koud liet, en kon deze reeks ontwerpen ontstaan, welke het Museum van Mod. Kunst door aankoop van den kunstenaar verkregen heeft, waaraan deze nog eenige andere ontwerpen en voorstudies voor dergelijke platen door schenking heeft toegevoegd.

Het is belangwekkend na te gaan, hoe van Konijnenburg de bovengenoemde problemen der reclamekunst aangevat heeft.
Op de prent waarvan de origineele sepiateekening en aquarel in Pulchri hangen, valt natuurlijk de nadruk op het werk van Jacob Maris. Deze teekende op zijn gewone breede monumentale, maar toch impressionistische wijze een gezicht op de groote kerk te Dordrecht. Nu zijn de massieve vormen en de zware contrasten van licht en donker het meest eigene van Jacob Maris' kunst. Daar Maris, waarschijnlijk met het oog op het doel van dit werk, in de compositie op een krachtige werking uit de verte gerekend zal hebben, is de werking als affiche gunstiger dan men verwachten zou van een *impressionistische schets.* Van Konijnenburg hield zijn werk geheel ondergeschikt aan dat van den grooten meester en leverde een stillen rand langs linker- en bovenzijde, in septa, terzijde zwemmende visschen en waterplanten, een der schepen in den bovenrand schematisch weergegeven, temidden van ornamentale ranken.
In het volgende ontwerp, 1897 gedateerd, moest een ruimte openblijven voor de dienstregeling. Veel herinnert hierbij aan het vorige,



W. A. v. Konijnenburg. Ontw. reclameplaat.

maar men merkt duidelijk, dat de kunstenaar zich het verschil bewust is. De techniek blijft sepia, wederom een schema van een der booten in een medaillon midden bovenaan. Dat het open veld in het midden geplaatst is, werkt mee tot de stabiliteit van het geheel. Doch de rand wordt nu hoofdzaak. Dit blijkt al dadelijk uit de sterker licht- en schaduwwerking. Maar ook is het ornament veel zwaarder en drukker, bovendien begint een ornamentale omzetting van het natuurmotief; de bouw is vrijwel symetrisch. Uit een verward kluwen van dikke, grillige wortels schiet ter weerszijde een dikbladrige grootbloemige waterplant op, waarvan zich de scheevormige bladeren als breede banden rollen. De plant is door vergrooting onherkenbaar. Daarbovenuit steigeren Mercurius en Neptunus op hun fantastische zeedieren, de tweekoppige slang met twee staarten (of zijn het twee slangen?) en de zeepaarden, waarvan de lichamen evenmin uit elkaar te houden zijn. De manen der paarden, de zware baardlokken van Neptunus slingeren zich als breede, compacte banden dooreen. Licht en schaduw staan steeds scherp tegen elkaar, men krijgt den indruk of de vlakken onder een rechten hoek op elkander stooten.
Terwijl men zoowel de bedoeling als het technisch kunnen en menig prachtig detail van het werk bewondert, moet men toch erkennen, dat dit ontwerp niet gelukt is. Juist door de veelheid der vormen worden de randen onontwarbaar. Zij spreken niet door klare indeeling. De combinatie van half-gestileerde waterplanten, fabeldieren, mythologische figuren en het schema van het stoomschip is ongelukkig. Geheel anders is reeds het ontwerp van 1898: *de Zwanen*. Uit datzelfde jaar dagteekent het bekende schilderij „de Herten". Wij zien in beide werken den schilder met ongekende nauwlettendheid de vormen der natuur in zich opnemen, verwerken en erkennen, wat organisch, wat toeval is. Hij doorziet den geheelen bouw van dier en plant, van ieder onderdeel en hij geeft ze weer zooals ze zijn, niet zooals men ze toevallig ziet onder het wisselend spel van licht en schaduw, of de vormen vervluchtigd door de snelheid der beweging. Een bijna volmaakte weergave van het dier, waarbij niets aan het toeval overgelaten is, van — vooral in dien tijd, van Jugend-Stil en nabloei van het Impressionisme — ongehoorde vastheid en zuiverheid van vormen, en daarbij steeds groot gezien en gehouden. In die jaren maakte hij tal van dergelijke dierenstudies. Zijn zij gestileerd? Niet in zooverre, dat zij in eenig opzicht minder natuurwaar zouden zijn, maar wel in de wijze, waarop zij te samen een groep vormen en als massa werken in het vlak, dat zij decoratief moeten vullen.
In roode omlijning heeft van Konijnenburg boven het midden het vlak voor de dienstregeling geplaatst. Daaronder de beide zwanen, waarvan de eene den nek oprekt en in den bek den stengel van een plomp houdt, afhangend van een groep bladeren en bloemen dezer plant, boven het open vlak. De bladeren zijn tot een vlakke balk gecomponeerd, zwartachtig groen, waarboven aan beide zijden de vaste vormen van een bloem, geel met wat rood en groen uitsteken. Tusschen deze bloemen in rood het woord „Dienstregeling", daarboven de naam der reederij. Prachtig geobserveerd is het afhangen van dien slappen stengel, en meesterlijk is deze lijn tegelijkertijd ornamentaal toegepast. Zoo is in de compositie elk onderdeel volkomen in overeenstemming met hetgeen het weergeven moet en tegelijkertijd onmisbaar als vlakversiering. Men lette op de mooie zware plomp tusschen de zwanen en de bladeren, die de compositie van onderen afsluiten. Met de beide anderen bovenaan vormt deze bloem een prachtig rythmisch kleurmotief, als kleur scheidt ze voordeelig de grauwgroene bladeren van de grijs-blauwe vogels. Dit geel, en het rood der snavels, letters en omlijsting zijn de levendige kleuren temidden van de fijn genuanceerde toonen van grijs, bruin en dofgroen in de vogels en de bladeren.
Onze afbeelding geeft helaas slechts een flauw idee van dit ontwerp, dat in olieverf op doek

Afb. 2. W. A. v. Konijnenburg. Ontw. reclameplaat.

uitgevoerd werd. Hier is een streven naar monumentaliteit door eenvoudige strakke vormen, in groote werkzame contouren.
Op een andere wijze, maar met veel overeenkomstigs, trachtte de kunstenaar het doel te bereiken in *De iris en de libel.* Het insect werd op dezelfde manier behandeld als de zwanen en de herten, waarbij de enorme vergrooting als bijzonderheid komt. Het dier is dan ook onder de loupe bestudeerd. Prachtig zijn de teere doorzichtige vleugels in groen en blauw. De compositie is zeer eenvoudig; tusschen de groote opstekende bladeren van een iris is het vlak voor de dienstregeling ingesloten; daarboven het insect. De kolossale, zuiver symetrisch opengelegde bloem doet in de vergrooting niet gunstig. De vlakken worden niet belangrijk genoeg. Toch is er veel schoons in de lijnen en de kleuren (geel, met blauw, groen en paars). Boven en beneden een zilveren balk, en dan de woorden.
Hier is meer stileering dan te voren. Sterker nog is dit in het ontwerp van 1901. *De vlinder en de anjers.* De oranje-roode anjers ter weerszijde van het middenvlak zijn zuiver ornamentaal opgelost, daarboven de vlinder, hetzelfde rood, verder paars, grijs en wit, met geopende vleugels, op den rug gezien, een zuivere vlakvulling, symetrisch, decoratief. Dit schijnt mij het minst gelukte dezer ontwerpen.
Iets ouder moet het ontwerp voor *Quaker Oats* zijn, (dat niet uitgevoerd werd). Dit is een zuivere affiche. Een groote vierhoek met twee vlinders, van boven en van onderen door een rand zilver afgesloten, het woord QUAKER bovenaan, onderaan OATS. Niet alleen het zilver herinnert aan de vroeger genoemde ontwerpen. Rechts en links in het middenveld is een anjer, welker paars, samen met het schildje (waarin het bekende Oats-mannetje) in die zelfde kleur, tusschen de A en de T van „Oats", de rol vervult van de gele plompen bij de zwanen. Prachtig zijn hier weer de enorme vlinders, geel met groen, bruin en paars, wederom opgevat en doorwerkt als de zwanen, de herten en de libel. Maar mooi ook zijn zij als vlakvulling over de groene vierhoek aangebracht! De anjers rechts en links zijn strak gestileerd. Daar in dit ontwerp de kleur van zeer groote beteekenis is, en het bleeke groen van de vierhoek evenals het paars als toonwaarden op de reproductie verloren zouden gaan, hebben wij het niet afgebeeld.
Geheel anders dan de voorgaande is het ontwerp voor Fop Smit en Co. *de Reiger en het Kasteel de Merwede,* waarvan een afbeelding hierbij gaat en waarvan de schilder ons een voorteekening, op dezelfde grootte, ten geschenke gaf. Deze voorteekening is even uitvoerig als het uitgevoerde ontwerp en bewijst hoeveel studie er aan deze werken ten grondslag ligt. Wij zien ook, dat de schilder een wijziging aangebracht heeft; op de teekening schieten uit het groen van het pijlkruid bloeiende bloemstengels op; daarvan vindt men op het geschilderde ontwerp nog de traceering. Wij hebben hier een gecomponeerd en gestileerd landschap. Tegen de donkere massa van schetsmatig aangegeven geboomte staat het gevaarte van het kasteel, hoofdzakelijk door zijn contour gekenmerkt, aan den oever van de breede rivier. Deze massieve vorm wordt herhaald in de openruimte voor de dienstregeling, er recht onder geplaatst en slechts een weinig breeder. Terzijde de reiger, juist op zij gezien een zeer werkzaam silhouet, waarop door zware omlijningen nog bijzonder de nadruk gelegd wordt. Het silhouet van een windmolen verhoogt de locale toon. Een andere reiger, loom opvliegend, verbreekt de ruimte tusschen de ruïne en het open vlak. Enkele weinige elementen dus — de rivier, de ruïne, de molen, de vogels — om het door den kunstenaar bedoelde gebied te karakteriseeren. Deze alle schijnbaar schetsmatig, maar toch volkomen duidelijk en karakteristiek weergegeven, met bijzondere klem op de silhouetten. Deze, wat de belangrijke aangaat (de ruïne en de groote reiger), ge-

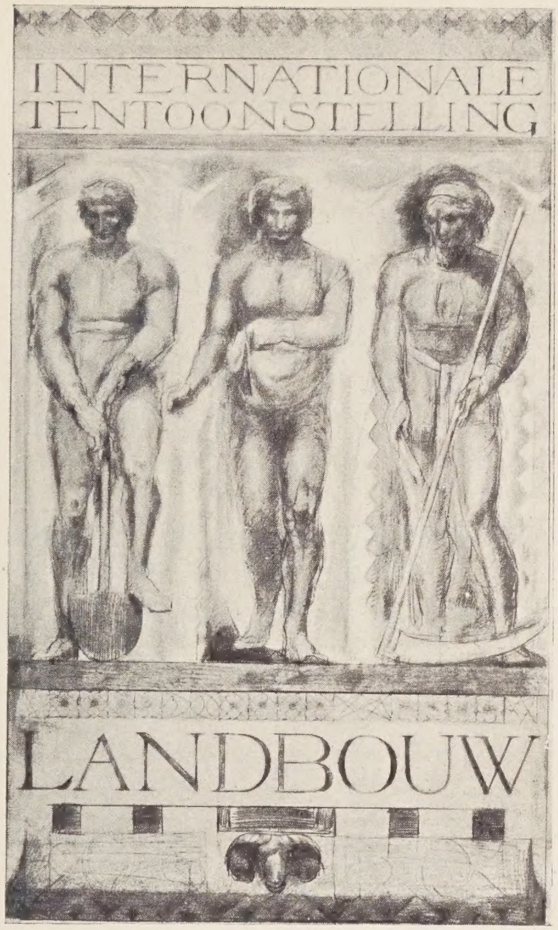
sloten, waardoor een rustige, monumentale werking ontstaat. Het is welhaast de ideale reclame voor boottochtjes!

Van eenige jaren later (1905) dagteekent een geheel ander ontwerp (evenals de voorgaande in olieverf op linnen) voor een affiche, dat wij helaas niet van de eigenares, het Koninklijk Zoölogisch Botanisch Genootschap, konden verwerven, maar waarvan wij wel een gelithographeerde reproductie bezitten. Ik meen de reclameplaat voor de Kermesse d'Eté in den tuin van dat Genootschap. Het is alseen scherts temidden van die andere serieuze, doorwerkte ontwerpen, een los heen- geworpen impressie met wat schelle kleuren. Niet eens overal voelt men welk een uitstekend teekenaar van Konijnenburg is; op andere plaatsen echteris hij weer de rake typeerder en de man van de eenvoudige, sprekend hoekige omtrekken. Tegenover het overmatig doorwerkte der vroegere stukken, hier een uiterst vluchtige schets. Hier, tegenover de monumentale rust der vroegere, een typisch „druk" affiche.

Dan volgt in 1913 de opdracht voor een reclameplaat voor de *Internationale Landbouwtentoonstelling*. Men zal zich nog de plaat van van Konijnenburg herinneren, die Zaaier, met breed gebaar gaande over den akker, geïnspireerd op die figuur van Millet. Van Konijnenburg voerde dit ontwerp uit in verdunde olieverf op linnen, schetsmatig. Hoewel grootsch van allure, maakte deze plaat (waarvan het in verdunde olieverf op doek uitgevoerde ontwerp door het Kon. Nederl. Landb. Comité aan het Museum geschonken werd) geen sterken indruk. Men krijgt niet het gevoel dat het den kunstenaar groote ernst er mee was, en dit is ook wel begrijpelijk, wanneer men weet dat hij zelf aan een ander ontwerp sterk den voorkeur gaf. Dit ontwerp, dat niet verder kwam dan het stadium van een potloodteekening, ons door van Konijnenburg geschonken, vertoont voor het eerst de stijl van den kunstenaar, zooals die zich in zijn latere werken openbaart. Strenger nog is de bouw van de compositie dan van de vorige affiches, waar die strengheid slechts de voelbare maar toch bemantelde onderbouw bleef. Nu is het die compositioneele factor zelf, die in het kunstwerk overheerscht. Als zuilen die een rechte kroonlijst schragen staan de drie figuren, de Spitter, de Zaaier en de Maaier naast elkaar, recht opgericht op een eveneens door horizontale lijnen gemarkeerd basement. De drie figuren zijn door attributen als symbolen der hoofdfuncties van den Landbouwer gekenmerkt en door een enkel gebaar dat even een handeling aangeeft.

Deze teekening is niet meer dan een schets; toch is er in de koppen, in de verdeeling van licht en schaduw veel, dat volkomen uitgesproken is. Ook toont ons dit werk het gelouterde bewustzijn van den kunstenaar, die eenvoudig op het doel afgaat: de geometrische vlakvulling, de strenge ordonnantie als passend kader voor de Idee. Want dit werk zou niet de eendaagsche beteekenis van een affiche gehad hebben. Het zou als het embleem van den Landbouw zelf hebben kunnen dienen; en niet slechts van de Landbouw: het landbouwbedrijf wordt hier tot symbool van het Leven zelf. Er ligt een eenvoudige, maar daarom niet banale symboliek in de keuze van het motief: deze drie gestalten drukken het Leven uit in zijn meest elementaire uitingsvormen. Vandaar de groote ernst der koppen en de waarde in de afwisseling der expressie: een bezonnen, peinzend man is de Spitter, een schoone Jongeling, vastberaden tegenover het Ideaal is de Zaaier, oud en ernstig door levenservaringen wijs geworden is de Maaier.

Waar deze figuren dus den dieperen zin van het bedrijf van den landbouwer veraanschouwelijken en dit bedrijf zelf tot een zinnebeeld



W. A. v. Konijnenburg. Ontw. reclameplaat.

des Levens werd, bestond er voor den kunstenaar geen noodzaak, zijn gestalten ook de uiterlijke kenmerken van den landbouwer te geven; het zijn ideaalfiguren en symbolen.
Welk een afstand van de rhetorische Symboliek der eerste ontwerpen voor Fop Smit! Van deze wel zeer knappe maar banale composities moest de kunstenaar langs den weg der zuivere compositie- en vormproblemen komen tot het verheven monumentale kunstwerk, tot de verbeelding der Idee.
Is het niet veelzeggend dat juist deze, zijn zuiverste uiting op het gebied der Plakaatkunst, afgewezen werd?

G. KNUTTEL WZN.

Een aanwinst voor de verzameling brieven van Haagsche schilders.

IN het eerste nummer van dit tijdschrift zijn eenige mededeelingen gedaan over een verzameling van brieven van Haagsche schilders, die in de bibliotheek der gemeente is opgenomen.
Helaas moest toen worden bericht, dat het onmogelijk was gebleken de bekende collectie van wijlen den Heer J. D. Kruseman voor de gemeente te verwerven. Sedert echter is het toch nog gelukt een deel van die verzameling, n.l. twee portefeuilles met brieven te verkrijgen en van deze aanwinst volgt hier de bespreking.
Johannes Diederikus Kruseman, geboren te Valkenswaard 15 Augustus 1828, woonde reeds als jongen met zijn ouders te 's-Gravenhage aan het Noordeinde F 28, later No. 33. In zijn jeugd schilderde hij zelf en kwam zoodoende al vroeg in aanraking met de Haagsche schilders van wier leven en omgang men uit de vroeger vermelde brieven zulk een aardige voorstelling verkrijgt. Hij was een gezien lid van de kunstenaarsbent en in 1858 werd hij secretaris van het genootschap Pulchri Studio. Hij bleef dit tot 1862, in welk jaar hij naar Indië vertrok. Toen n.l. zijn vader op 13 Januari 1861 was overleden' bleek het noodig, dat de eenige zoon zich zou begeven naar de suikerfabriek Waroe bij Soerabaja. Dit verblijf, bij zijn vertrek uit Nederland als slechts zeer tijdelijk bedoeld, werd gerekt en tenslotte is hij met een onderbreking in 1867 of 1868 en omtrent 1875, tot 1881 op Java gebleven.
Sedert dien woonde hij met zijn vrouw — hij was op 25 November 1868 te Batavia getrouwd met Jacoba van den Oosterkamp — in den Haag, waar hij 8 Juni 1918 overleed.
Aan schilderen heeft hij sedert zijn vertrek naar Indië bijna niet meer gedaan, al liet hij zijn schilderkist door zijn vriend Hanedoes naar Waroe verzenden, maar met verscheidene zijner schildersvrienden bleef hij in nauwe relatie. Hij correspondeerde met Bisschop, Hardenberg en Stortenbeker, maar vooral met Hanedoes en Bosboom. Het meerendeel der brieven van de beide laatstgenoemden door hem ontvangen, is thans in de gemeente-bibliotheek gedeponeerd.
Het meest intresseert ons daarvan natuurlijk de portefeuille met brieven van den grooten Bosboom. We vinden in de eerste plaats 12 brieven van Bosboom aan Kruseman gericht, behalve de eerste, die waarschijnlijk van Augustus 1857 is, alle tusschen 1864 en 1880 naar Waroe geadresseerd.
Over den inhoud van deze meerendeels zeer levendig en onderhoudend geschreven brieven behoeft hier niet gesproken te worden. Men vindt ze n.l. alle 12 uitgegeven in het werk van Mr. H. F. W. Jeltes, getiteld: „Uit het leven „van een Kunstenaarspaar. Brieven van Johan- „nes Bosboom."
Dan is er een omslag met 14 brieven ook van Bosboom aan Kruseman, maar geschreven tusschen de jaren 1857 en 1861 toen beide vrienden dus nog samen den Haag bewoonden. De inhoud dezer meest korte billetten geeft, hoezeer ze ook het beeld van de schilderswereld in den Haag, driekwart eeuw geleden, voor ons volmaakt, geen aanleiding tot bijzondere opmerking. Evenmin doen dat drie brieven van den schilder J. A. Kruseman aan Bosboom, blijkbaar door een vergissing in deze portefeuille beland.
Tenslotte vinden we het gedicht, waarmee Bosboom de ouders van zijn vriend Kruseman op hun zilveren bruiloft op 16 November 1849 huldigde — Jeltes noemt het ook — benevens een toast door Bosboom in Juni 1841 gehouden aan een feestmaal den destijds zoo beroemden schilder C. Kruseman door zijn vrienden aangeboden vóór zijn vertrek naar Indië en de verdiensten van mevrouw Kruseman eerende.
Van de brieven, die Kruseman uit Indië aan Bosboom zond zijn er slechts twee bewaard gebleven, van 18⁷8 en 1880. Ze helpen ons om Jan Kruseman, den vertrouwden vriend van verscheidene kunstenaars, maar zelf, waar hij geen scheppend kunstenaar was, voor ons geheel in de schaduw gebleven, wat duidelijker te zien. Het blijkt, dat hij in Indië niet gelukkig is geweest, en in al die jaren niet goed heeft kunnen aarden en steeds naar de Nederlandsche vrienden en de Nederlandsche kunst heeft teruggverlangd. En het verbaast ons te bemerken, dat deze man, die toch waarlijk niet ongevoelig was voor schoonheid en kunst niets heeft kunnen voelen voor de grootschheid van de Hindoesche bouwwerken en de pracht van het Indische landschap. Immers in 1880, als hij dus reeds 18 jaren in Indië vertoeft, schrijft hij „. . . .

„en dan die hooggeroemde Hindoetempels! „Een lompe massa zonder vorm: zij hebben ge„loof ik alleen hunne reputatie te danken aan „de uitvoerige wijze, waarop ieder steen is ge„beeldhouwd, doch 't is meer l'ouvrier que l'ar„tiste. En dan die Boudhadames zijn zeer on„gracieus en altijd in dezelfde zittende verve„lende wijze afgebeeld".

Minder vreemd is het, dat de nieuwere litteratuur, het realisme in de letteren ook in het geheel niet in Krusemans gunst mocht staan. „Zelfs Nanna van Zola is gearriveerd", schrijft hij, als hij de goede sorteering van zijn leesgezelschap prijst, „doch het kostte moeite om dat „vuile walchelijke en plat gemeen boek te lezen. „Hoe is het toch in Godsnaam mogelijk, die „man tot een Herkules te verheffen! Het „prouveert niet voor ten Brinks schoonheids„gevoel! Busken Huet heeft het boek weder „zeer juist beoordeeld — over 10 jaar spreekt „niemand meer over Zola. 't Is trouwens te ho„pen die rottende letterkunde verdwijnt in de „poel van ongeregtigheid. Mijne hemel, mijn „vriend wat een verschil tusschen *Z* en uwe „vrouw! doch het is heiligschennis die beide na„men in een adem te noemen, want Mev. Bos.„Tous. schildert het menschelijk hart met het „palet van Paul Veronese en *Zola* neemt zijne „kleuren van het afschrapsel van het vuilste pa„let, vermengd met modder en stikstof."

Doet deze tirade ons thans glimlachen, het is toch aardig te zien, hoezeer Kruseman belang bleef stellen in zaken van kunst en het was zeker voor een niet gering deel aan zijn vriend Hanedoes te danken, dat hij van het gebeuren in Hollandsche kunstkringen goed op de hoogte bleef.

Dat bewijst ons de tweede thans verworven portefeuille. Want deze bevat niet minder dan 39 brieven van Hanedoes aan Kruseman. Deze brieven op zichzelf zijn stellig heel wat minder aardig dan die van Bosboom, maar het groote aantal en Hanedoes' gewoonte om allerlei nieuwtjes van den dag aan den verren vriend te melden, maken ze toch tot een boeiende lectuur, waarbij men met de families Kruseman en Hanedoes gaat meeleven.

De schilder Laurent Hanedoes was 14 Juli 1822 geboren en dus zes jaar ouder dan zijn vriend Kruseman. In 1854 toen beiden in den Haag woonden, Hanedoes aan de groote Markt W 126, later No. 16 begon de correspondentie. Hanedoes reisde in die jaren nogal veel om „sujetten" voor schilderijen te vinden. In 1854 reisde hij in Zwitserland, in 1855 weer en waarschijnlijk in gezelschap van den toen zoo gevierden Calame, in 1856 is hij in Marlotte bij Fontainebleau en in 1857 in Eaux Vives in de Pyreneeën. Hier geniet hij van het woeste en onstuimige karakter van de natuur en hij toont zich nog een echt romanticus. „Verbeeld u" schrijft hij aan Kruseman „een heerlijk schoone, woes„te bergstroom omgeven van de schoonste ber„gen die men zien kan, gestoffeerd door reizen„de Spanjaarden, die men aldaar in menigte „ziet, de kleur van het water, die overschoon is „en met eeuwigdurend gebulder de bergen af„stroomt, overal hinderpalen vindende door „de ontzettende rotsen die hetzelve in zijnen „stroom verhinderd, en de schoonste waterval„len vormt, nooit had ik gedacht zulke studiën „te vinden".

Het reizen was toen nog heel iets anders dan tegenwoordig, want, zoo heet het „onzen gids „is een gewezen contrebandier, un fripon juré, „doch die zeer handig is in alle omstandigheden „en overal bekend is met de wegen, die over „het algemeen halsbrekend zijn, het leven is „allesbehalven uitlokkend, de bewoners van de „Pyrenées fainéants et ivrognes accompli, de lo„gementen razend duur en overslecht en het rei„zen hoogst vermoeijend en gevaarlijk, aan wol„ven en beeren ontbreekt het niet, vooral wa„ren er te Argilis en omstreken veel wolven".

Toen in 1862 Kruseman naar Indië was vertrokken werden de brieven uitvoeriger en intiemer. Men krijgt sterk den indruk, dat de verre vriend aan Hanedoes dierbaarder is dan de nabijzijnde. Hij stort telkens zijn gemoed tegen Kruseman uit en het blijkt — waarschijnlijk was hij wel een moeilijk mensch — dat hij onaangenaamheden heeft met tal van schilders. Vele moeilijkheden in Pulchri worden gerelateerd en vooral is hij slecht over Bosboom te spreken, met wien hij tijdelijk is gebrouilleerd. Toch schrijft hij telkens over hem; in Augustus 1863 vertelt hij: „Bosboom is den laatsten tijd zoo„wat sukkelende, eigenlijk suffende, ik geloof „dat Trui daar de oorzaak van is". Of hij gelijk zou hebben gehad?

Ook over Thorbecke was Hanedoes zeer slecht te spreken. Dat „wezen", zooals hij hem heel smaakvol noemt, kon in zijn oogen geen goed doen.

Overigens leefde Hanedoes, die zijn geheele leven ongetrouwd bleef, in zijne jonge jaren voor twee dingen, n.l. voor de kunst en het spiritisme. In 1863 schrijft hij: „ . . . mijn leven „gaat stil in de kunst en wat meer zegt in de „zaak van het spiritisme daarheen". Aan spiritisme had hij reeds met Kruseman samen veel gedaan en deze bleef er zich nog zeer voor interesseeren. In Annet Looyen, de dochter van een griffier, wonend aan de Prinsegracht 170 hadden ze een medium gevonden, waarbij vooral Hanedoes veel kwam. Blijkbaar neemt het spiritisme een niet geringe plaats in zijn leven in, tenminste hij schrijft er telkens uitvoerig over. In de kunst had Hanedoes, nu vrijwel vergeten, in de eerste jaren na Kruseman's vertrek zeer

veel succes. In de jaren 1863 en 1864 was hij een gevierd schilder. Toen hij in 1863 had ingezonden op de Brusselsche tentoonstelling schreef de N. Rott. Courant van 8 Augustus, dat Israels en Hanedoes zich als de meest in 't oog loopende schilders signaleerden. Ook het Dagblad van 's-Gravenhage noemt hem met Israels en de Haas als de eersten. Hanedoes krijgt bovendien op die tentoonstelling de eenige medaille, die aan een Nederlander wordt toegekend en wordt tot zijn grooten trotsch en vreugde kort daarop Ridder van de Leopoldsorde. Hij verkeert dan in de glorieperiode van zijn leven, schrijft kinderlijk opgetogen over zijn eigen beteekenis en zijn vele „benijders" en is ook financieel in goeden doen. Zijn schilderijen maken goede prijzen, in 1864 verkoopt hij er een voor f 1400,—. Hij bewoont dan met een huishoudster een eigen huis aan het Buitenhof No. 23, terwijl hij later naar de Laan van Meerdervoort, nog later naar de Anna Paulownastraat 60 verhuisde.
Lang echter zou deze periode niet duren. Het was ook voor de kunstenaars geen gunstige tijd. Maatschappelijk stonden ze geenszins in eere; de regeering steunde de kunst in het geheel niet, werkte eerder nog tegen en het publiek kocht weinig schilderijen. Vele artisten werden dan ook photograaf, zooals Hanedoes in 1865 vermeldt.
Uit 1866 reeds hebben we een zieligen brief, waaruit al een geheel andere en somberder toon klinkt dan uit de vorige. Hanedoes klaagt dat er in het geheel geen kunstenaars meer bij hem komen. Ze zijn — zoo meent hij — afgunstig op zijn succes. Hoewel, zou men zeggen, zonder reden, want in meer dan een jaar heeft hij al niets meer verkocht, zooals hij in denzelfden brief klaagt. In 1869 hooren we voor het laatst van een succes, dan koopt het Museum te Haarlem op de Haagsche tentoonstelling een groot stuk van zijn hand. Toen reeds woonde hij niet meer het heele jaar in den Haag. Sinds den zomer van 1868 vertoeft hij de zomermaanden op den huize Kraaiveld bij Woudrichem, terwijl hij slechts van October of November tot Mei in de stad huisde. Op genoemd landgoed woonden zijne bejaarde ouders aan wie hij zeer gehecht was en aan wie hij zich, als hij bij hen vertoefde, geheel wijdde.
Toen ze in Mei 1870 beiden binnen den tijd van 14 dagen overleden, was hij diep getroffen en voelde zich zeer eenzaam, zooals uit een brief van dat jaar blijkt. Hij beklaagt er zich over, dat hij eigenlijk in Europa geen vrienden meer heeft. Ook het spiritisme heeft hem teleurstelling bezorgd. Wel ziet hij Annet Looyen nog elken Zaterdagavond, maar over spiritisme wordt dan nooit meer een woord gesproken. En van het spiritisme zelf zegt hij, dat hij er door anderen ook nooit meer over hoort spreken: „dat mij zeer aangenaam is, als er mij volstrekt „niet meer mede bemoeijende, ik heb er zoo- „wat alles van gezien en bijgewoond, tot de „grootste verwarring toe, en heb er uit geleerd „men niet te voorzichtig met die zaak kan zijn „en vooral met de personen, die meenen en too- „nen dat zij medium zijn...."
In denzelfden brief — hij is van November 1871 — vertelt hij het volgende, dat ook voor ons na 50 jaar nog aardig is om te lezen, „....de „oudste Maris is uit Parijs alhier geretourneerd „en woond hier in mijne buurt, hij heeft daar „het beleg en Commune bijgewoond evenals „zijn broeder Mathias die onder de Commune „gediend heeft, en op aandringen van zijnen „broeder de wapens heeft neergelegen waar het „nog tijd was, anders was hij zeker gefusileerd „geworden voor zijne krankzinnigheid."
Toen Kruseman omtrent 1875 eenige jaren met verlof in den Haag aan de Laan van Meerdervoort woonde, hebben de vrienden niet veel aan elkaar gehad en ook dit gaf Hanedoes groote teleurstelling.
Het zal dus niet met opgewektheid geweest zijn, dat hij in hetzelfde jaar 1875 zijn woning in den Haag ontruimde en zich voorgoed op het stille Kraaiveld vestigde. Hij zou er tot zijn dood, dertig jaren later blijven wonen.
Sinds 1875, misschien wel sinds Krusemans Europeesch verblijf, is de vriendschap blijkbaar wat verkoeld. De brieven worden zeldzamer en minder intiem. Ook toen tenslotte in 1881 Kruseman met zijn vrouw voorgoed teruggekeerd was en zich in den Haag in de Madurastraat 9, later in de Van Speijkstraat 43 vestigde, werd de verhouding niet meer zooals vroeger. De brieven eertijds aanvangend met „Waarde vriend Jan" of iets dergelijks, beginnen verder met het meer neutrale „Amice", terwijl kleine moeilijkheden voorkomen. In 1886 blijkt Hanedoes' gezichtsvermogen aangetast; hij zat daar dus wel poovertjes op zijn afgelegen landhuis. Slechts een enkele maal komt hij nog in den Haag.
Na 1897 houdt de correspondentie op. Alleen uit 1902 zijn nog twee brieven aanwezig, de laatste geschreven na Hanedoes' 80en verjaardag. En na dien zullen de vrienden, beiden nu zeer bedaagd, wel niet veel contact meer gehad hebben. Op 10 Februari 1905 is toen Hanedoes, 82 jaar oud, op Kraaiveld overleden.
Jan Kruseman, de zes jaar jongere, werd nog ouder. Verscheidene jaren nog leefde hij in zijne woning in de Banstraat 4, waar hij eerst 8 Juni 1918 overleed.

Men ziet, dat deze aanwinst voor de bibliotheek, hoewel niet omvangrijk, toch wel van veel belang is. De aardige Bosboombrieven, hoewel meerendeels gepubliceerd, zijn nu voor

ieder in originali toegankelijk en voor wie Hanedoes wil leeren kennen zijn de hier besproken brieven onontbeerlijk.
Het lezen van oude brieven heeft steeds een zeer eigenaardige bekoring en die ondergaat men in hooge mate bij de lectuur van de schildersbrieven, die ons het persoonlijk element in de Haagsche school zooveel nader brengen.
Mogen nog dikwijls nieuwe aanwinsten de schilders, waarop den Haag trotsch is, in hun particulieren omgang meer en meer voor ons doen herleven.

W. MOLL.

Aanwinsten sedert 1 April 1920.

Museum voor Moderne Kunst.

A. Schilderijen.

Jhr. Mr. C. M. Storm v. 's-Gravesande. Het speenvarken.
Geschenk v. d. Ver. v. Mod Kunst.

J. Wittenberg. Uiltje.
Aangekocht.

E. v. Beever. Interieur van een boerenschuur.
Bruikleen van de Mij. v. Beeldende Kunsten te Amsterdam.

P. J. C. Gabriël. Ringvaart met molen.
Bruikleen van Mevr. Selhorst.

Alb. Neuhuys. Binnenhuis.
Bruikleen als voren.

W. de Famars Testas. De Tuin; Binnenplaats.
Bruikl. v. Mevr. de Famars Testas—v. d. Mandere.

David Oyens. Le jeu de dominos.
Bruikleen als voren.

Pieter Oyens. Portret van W. de Famars Testas.
„ „ De rooker.
„ „ De Zangeres.
Bruikleen als voren.

W. de Zwart. Schuiten lossen.
Bruikleen Mr. J. M. J. F. Andreoli.

A. Akkeringa. Aan het strand.
Bruikleen als voren.

J. S. H. Kever. Moeder en kind.
Bruikleen als voren.

Le Fauconnier. Bloemen.
Legaat Douairière v. Alphen—Hovy.

Piet Wiegman. Stilleven.
Aangekocht.

B. Aquarellen en Teekeningen.

Ed. Thöny. Der Prinz im Examen, teekening.
Aangekocht.

Olaf Gulbransson. Das Russisch Japanische Bündnis, teekening.
Aangekocht.

Jan Wittenberg. De Kakatoe, aquarel.
Aangekocht.

Henricus. De Watergeuzen voor den Briel, teekening.
Bruikleen Mr. J. M. J. F. Andreoli.

W. de Famars Testas. Portefeuille met aquarellen en teekeningen.
Bruikl. v. Mevr. de Famars Testas—v. d. Mandere.

J. Thorn Prikker, Moine Sauvage, (naar het gedicht van Emile Verhæren), teekening.
Geschenk van dr. W. J. H Leuring te Mook.

J. Thorn Prikker. Twee landschappen in de buurt van Visé. Was krijtteekeningen.
Geschenk als voren.

C. Prenten.

J. Toorop. Awakening, litho.
„ The Sower, litho.
Aangekocht.

Prof. Ludwig Michalek. Voorbeelden van verschillende graphische technieken in één prent, waarbij oude kunstwerken gereproduceerd werden.
Geschenk van den kunstenaar.

Jhr. Mr. C. N. Storm v. 's-Gravesande. Verzameling van 77 lithographiën en 41 etsen en drooge naalden.
Geschenk van den kunstenaar.

Jhr. Mr. C. N. Storm v. 's-Gravesande. Het IJ bij de Rietlanden, ets, drooge naald.
Aangekocht.

Jan Mankes. Melkmeid, houtsnede.
„ Stoel, „
Geschenk van Mevr. de wed. Mankes.
„ Zeelt, houtsnede.
Aangekocht.
„ De origineele blokken voor de houtsneden: Melkmeid, Zeelt, Stoel, Korhoen, Schreeuwende kraai.
Bruikleen van Mevr. de Wed. Mankes.

D. Reclameprenten enz.

J. Toorop. Delftsche slaolie.
G. H. Breitner. „ „
J. Rinke. „ „
Wiegman. „ „
Geschenk Dir. Sla-oliefabr. Calvé Delft.

R. N. Roland Holst. Raden van Arbeid.
Geschenk Voorz. Raden van Arbeid.
„ Holl. Teeken Mij. 1920.
Geschenk v. d. concierge v. Pulchri Studio.
„ Afscheidsvoorstelling van Verkade.
Geschenk.

P. v. d. Hem. De Jordaan.
Geschenk Mij. v. G. en G. Lect.
„ Kweekerij Moerheim.
Aangekocht.

J. Toorop. Pandorra v. Arthur v. Schendel. Gekleurd en ongekleurd.
Geschenk v. d. kunstenaar.

J. Toorop. Vreemdelingen Verkeer Katwijk aan Zee.
Geschenk Bureau V. V. Den Haag.

A. Hahn. Verz. Mij. Providentiae.
Aangekocht.

„ Stemt Rood.
Aangekocht.

Verzameling Reclameprenten van Philips' Gloeilampen Fabriek.
Geschenk v. Philips Gloeil. Fabriek.

W. A. v. Konijnenburg. Fop Smit. Watertochtjes 1897.
„ „ Kermesse d'Eté.
„ „ Diploma v. h. Roode Kruis.
Geschenk v d. kunstenaar.

„ „ Origineele ontwerpen voor Reclameprenten.
„ „ Fop Smit. Watertochtjes.
„ „ Waterplanten.
Geschenk v. d. kunstenaar.

„ „ Vlinders en Anjers.
„ „ Reigers.
„ „ Zwarte zwanen.
„ „ Iris en libel.
Aangekocht.

„ „ Ontw. voor den Reiger, (potlood).
Geschenk v. d. kunstenaar.

„ „ Quaker Oats, Vlinders.
Aangekocht.

„ „ Kon. Ned. Landbouw-Comité. Ontwerp in potlood.
Geschenk v. d. kunstenaar.

„ „ Ontwerp in olieverf.
Geschenk K. N. Landb Comité.

Oude Kunstnijverheid.

Uitgebreide verzameling van vroeg-Nederlandsche, gedeeltelijk Friesche, majolica: Schotels, borden, apothekerspotten, tegels, en fragmenten.
Bruikleen van den heer N. Ottema, te Leeuwarden.

Uitgebreide verzameling, in hoofdzaak Nederlandsche tinwerken: Schotels, kannen, kroezen, tafelgerei, enz.
Bruikleen van mr. H. C. Gallois, te Parijs.

Terra-cotta schouw-pilasters met sokkels en wangstukken, Nederlandsch, eind 16de eeuw.
Geschenk van prof. dr. A. E. Brinckmann te Rostock.

Groote terra-cotta haardsteen met rijkswapen en emblemen van Karel V, dat. 1557.
Bruikleen van dr. J. A. Molhuysen.

Bronzen drager van een lamp, uit Cyprus, 5de eeuw v. C.
Aangekocht.

Museum Bibliotheek.

Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. Herausgegeben von Jos. Schönbrunner und Jos. Meder. Wien 1876—1908. (12 bnd. reproducties met teeken. van diverse scholen).
Aangekocht.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister. Nachbildungen, Herausgeg. unter Mitwirkung von Dr. Jos. Meder, Berlin. 1889—1899. (10 bnd. reproducties met prenten van diverse scholen.
Aangekocht.

Gemeente-museum.

Historische afdeeling.

Prentverzameling.

J. de Bisschop. Gezicht op het huis van Huygens, op het Plein. Teekening.
Geschenk van Mr. N. Beets.

D. Marot. Cabinet de Madame de Grovesteijn à la Haye. Teekening.
Aangekocht.

Personalia.

Algemeene Dienst.

Mr. H. C. Gallois werd voor den tijd van één jaar non-activiteit verleend.
Mr. A. Staring werd tijdelijk aangesteld als adj.-commies, om Mr. Gallois, tijdens diens afwezigheid te vervangen.

Gemeente-Museum.

Dr. G Knuttel Wzn. werd bevorderd tot adjunct-commies.

Archief.

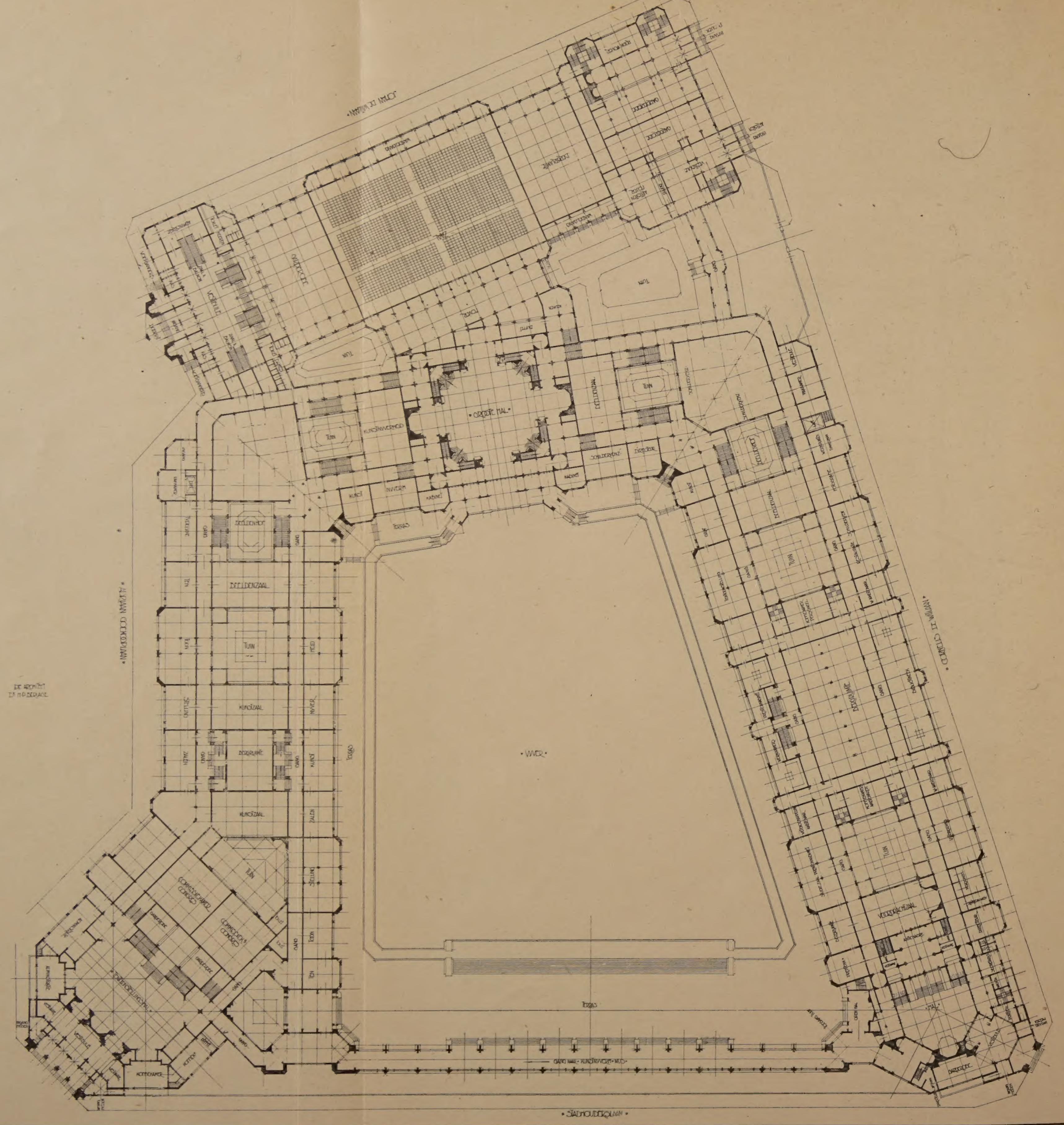
Mr. W. Moll werd bevorderd tot adjunct-archivaris.
Mej. H. van Diepen werd bevorderd tot bibliotheek-assistente.

Mededeelingen.

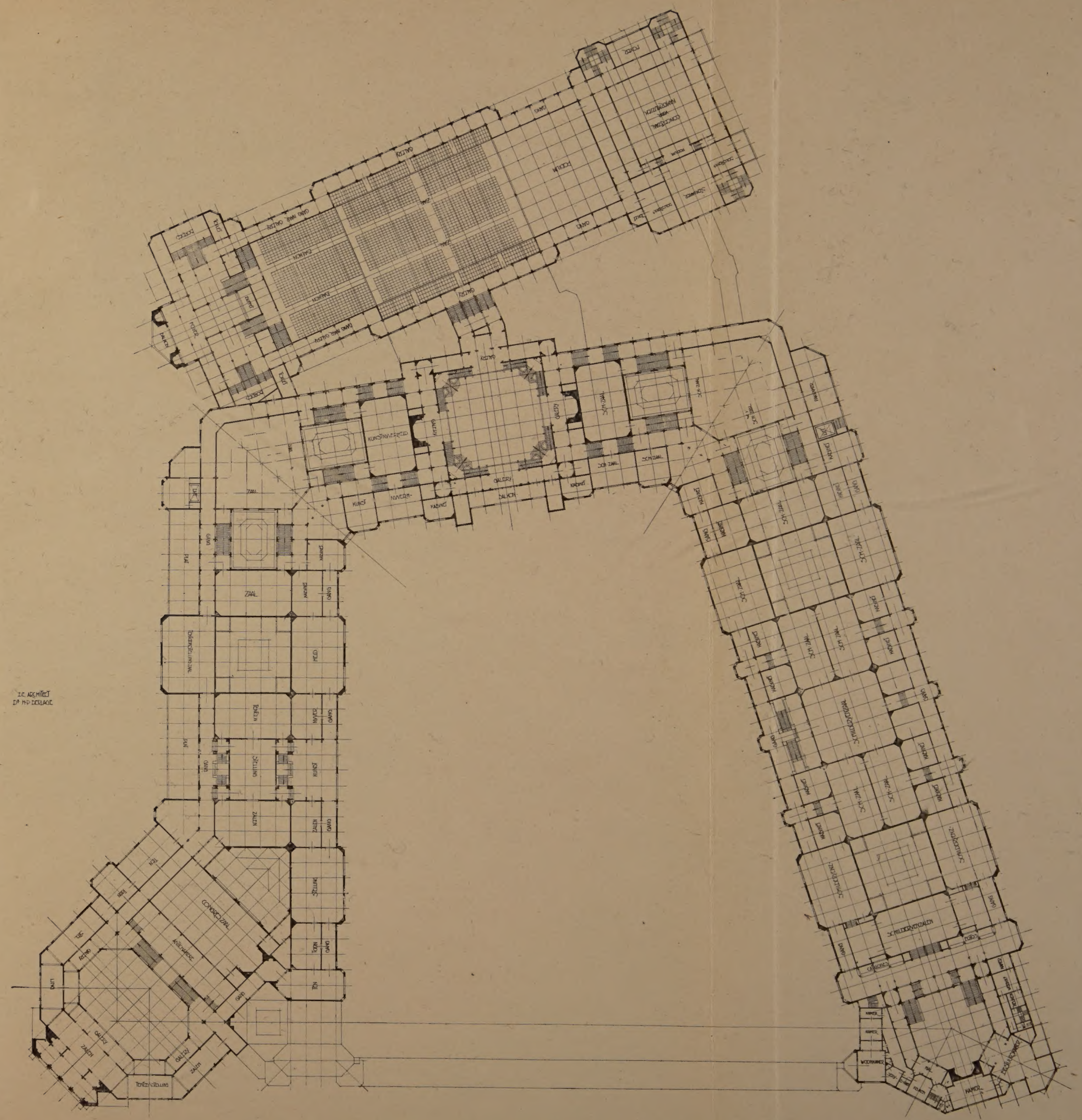
Eenige zalen van het Museum voor Moderne Kunst in de Zeestraat, werden van October tot half November ter beschikking gesteld van de Vereeniging Joan Blaeu tot het inrichten eener tentoonstelling van „Oude en Nieuwe Boekkunst in de Nederlanden".

In twee zalen van dit Museum zal, bij het verschijnen van dit nummer eene tentoonstelling geopend zijn van de voornaamste in dit jaar voor ons Museum van Moderne Kunst verworven aanwinsten.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.



SCHAAL 1 à 1000.

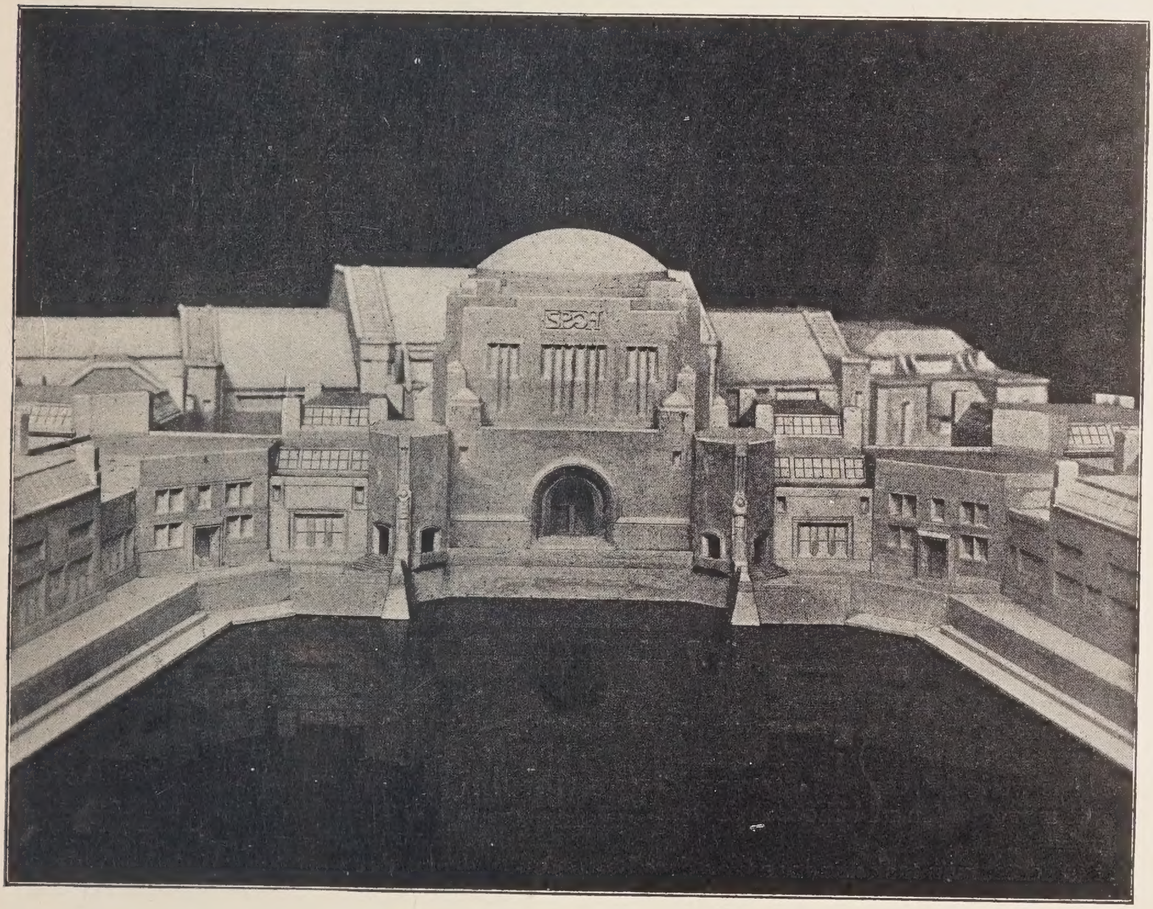


Platte grond. Begane grond.

Platte grond. Verdieping.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG III, No. 1. JANUARI 1921 AFLEVERING VI

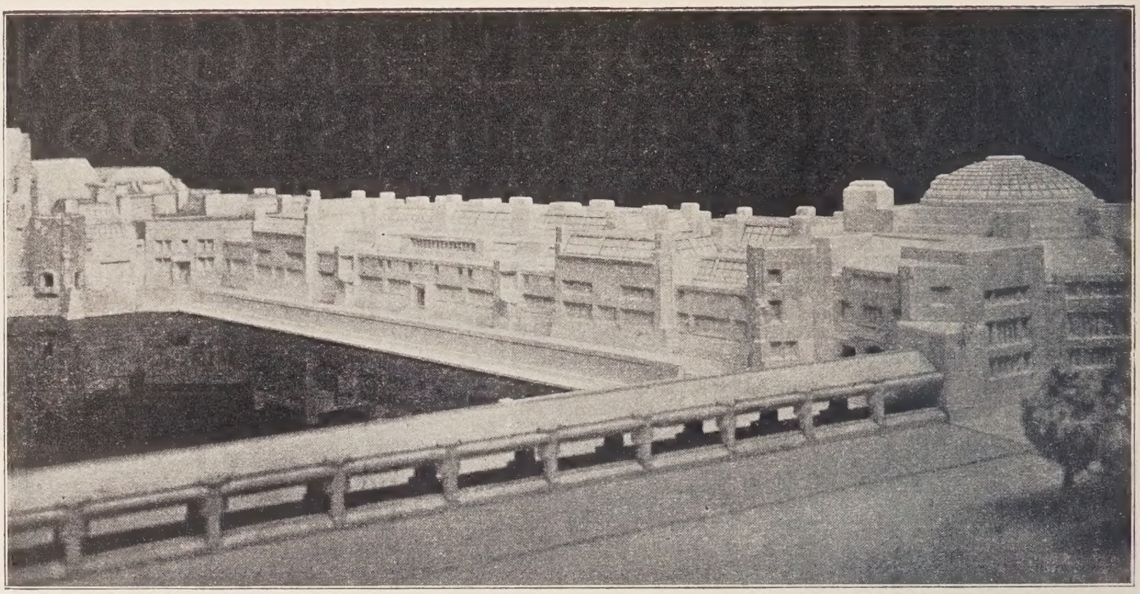


Middenhal. Vijverfront.

Bij de Museum-ontwerpen.

DEN 9den Mei 1919 publiceerden B. en W. hun voorstel aan den Gemeenteraad om een crediet uit te trekken voor het maken van ontwerpen voor een nieuw Raadhuis en voor een complex van Museum-gebouwen, welk voorstel vergezeld ging van een nota van wethouder Jurriaan Kok, waarin werd uiteengezet, dat hij bij aanneming van dit voorstel, het maken der ontwerpen zou opdragen aan K. P. C. de Bazel, wat het Raadhuis en aan dr. H. P. Berlage, wat het Museumcomplex betrof.

Het zal mij zeker altijd heugen met welk een van vreugde stralend gezicht Berlage mij den volgenden dag begroette. Het was in het tintelende zonlicht van den lentemorgen: „'t Is of ik minstens tien jaar jonger ben", was zijn eerste woord: „ik zou morgen al willen beginnen".

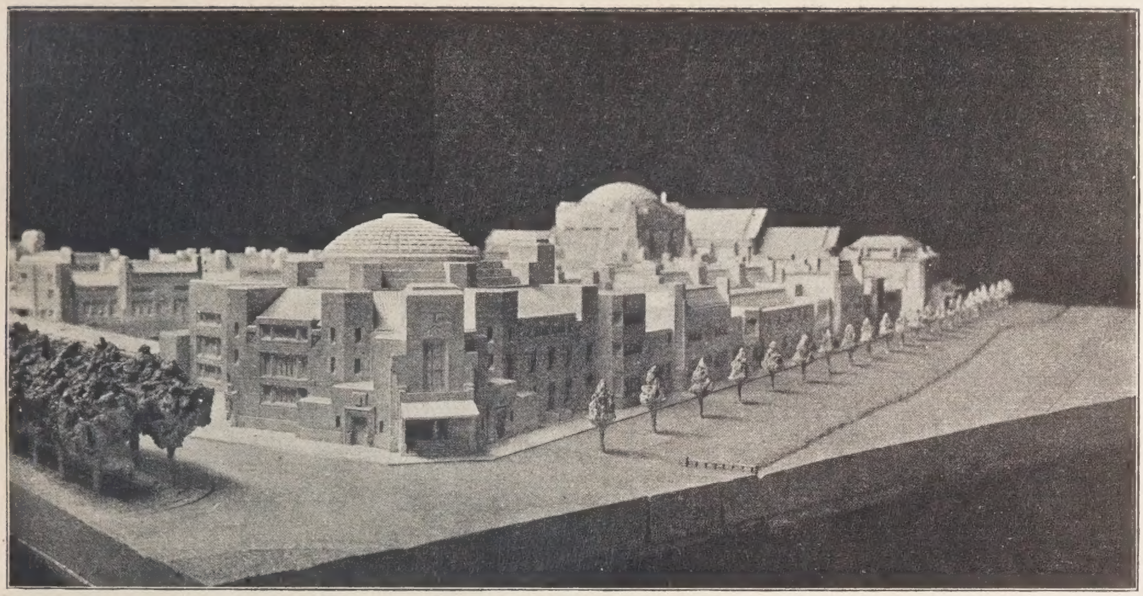


Museum voor Moderne Kunst. Zijde Stadhouderslaan.

Het heeft nog eenige maanden geduurd, voordat in werkelijkheid begonnen kon worden, maar de van jeugd doorgloeide drift van den bouwmeester, de begeerte om binnen de strakke lijnen van zijn project de ruimten te vangen, waarvan hij droomde, was er niet minder op geworden. En het feit dat nauwelijks een jaar later de plannen en ontwerpen kunnen worden vóórgelegd aan wie haar moeten beoordeelen, is daarvan zeker een bewijs. Ik, die dezen arbeid van dichtbij heb gevolgd, en die er mijn bescheiden deel aan heb mogen bijdragen, kan het met overtuiging zeggen, dat zelden een opdracht met zulk een onvermoeide toewijding, zulk een volkomen overgave, zulk een voortdurende vreugde is ten uitvoer gelegd. Het is geen wonder, dat onder deze omstandigheden een kunstwerk is ontstaan van den eersten rang, een kunstwerk, dat, eenmaal uitgevoerd, tot de groote monumenten zal behooren der moderne bouwkunst.
Het is echter mijn taak minder om op deze beteekenis van het werk te wijzen, dan wel om bij de hier gereproduceerde afbeeldingen een toelichting te geven, welke de beoordeeling ervan vergemakkelijken kan.

Het terrein. Als museumterrein is een stuk grond aangewezen, groot ± 4 H. A., gelegen tusschen Stadhouderslaan, Cornelis de Wittlaan, Johan de Wittlaan en Adriaan Goekooplaan. De vorm is die van een onregelmatigen vierhoek, en de bouwmeester heeft van dezen vorm partij getrokken om zijn bouwwerk, terwijl het evenwicht uitstekend bewaard is gebleven, voor het vervelende van volkomen symmetrie te behoeden. De bebouwing sluit bij den omtrek van het terrein aan, terwijl dan een ruim middenterrein vrij blijft, geheel door het bouwwerk ingesloten. In dit middenterrein is een groote vijver ontworpen, waarin zich het gebouw spiegelt. Daar het hoofdfront der bebouwing gekeerd is naar de Stadhouderslaan, heeft het bouwwerk aan twee zijden een achtergrond van geboomte.

De opdracht. Ingevolge het door den Gemeenteraad aangenomen besluit zou het bouwwerk moeten omvatten :
a. een Museum voor moderne kunst,
b. een Museum voor kunstnijverheid,
c. een Gebouw voor congressen en tijdelijke tentoonstellingen,
d. een Stads-gehoorzaal, c. q. Concertzaal.
Nadere bepalingen waren bij de opdracht niet gemaakt, behalve deze, dat de musea zouden moeten zijn van bescheiden omvang, rekening houdend met deze eerste beginselen der moderne museumkunde, dat een museum niet mag vermoeien en overzichtelijk moet zijn en dat het beter is in weinig zalen een keurverzameling te herbergen, dan in vele zalen zaken van den tweeden rang. Overigens was aan ondergeteekende opgedragen dr. Berlage ten opzichte van de eischen welke voor de inrichting der gebouwen gesteld zouden kunnen worden ter zijde te staan en voor te lichten. Gezamenlijk hebben wij de verschillende vraagstukken van indeeling, verlichting, verwarming enz. besproken en bestudeerd tengevolge waarvan voor de museumgebouwen nog deze beide eischen werden gesteld, ten eerste dat de verlichting der schilde-

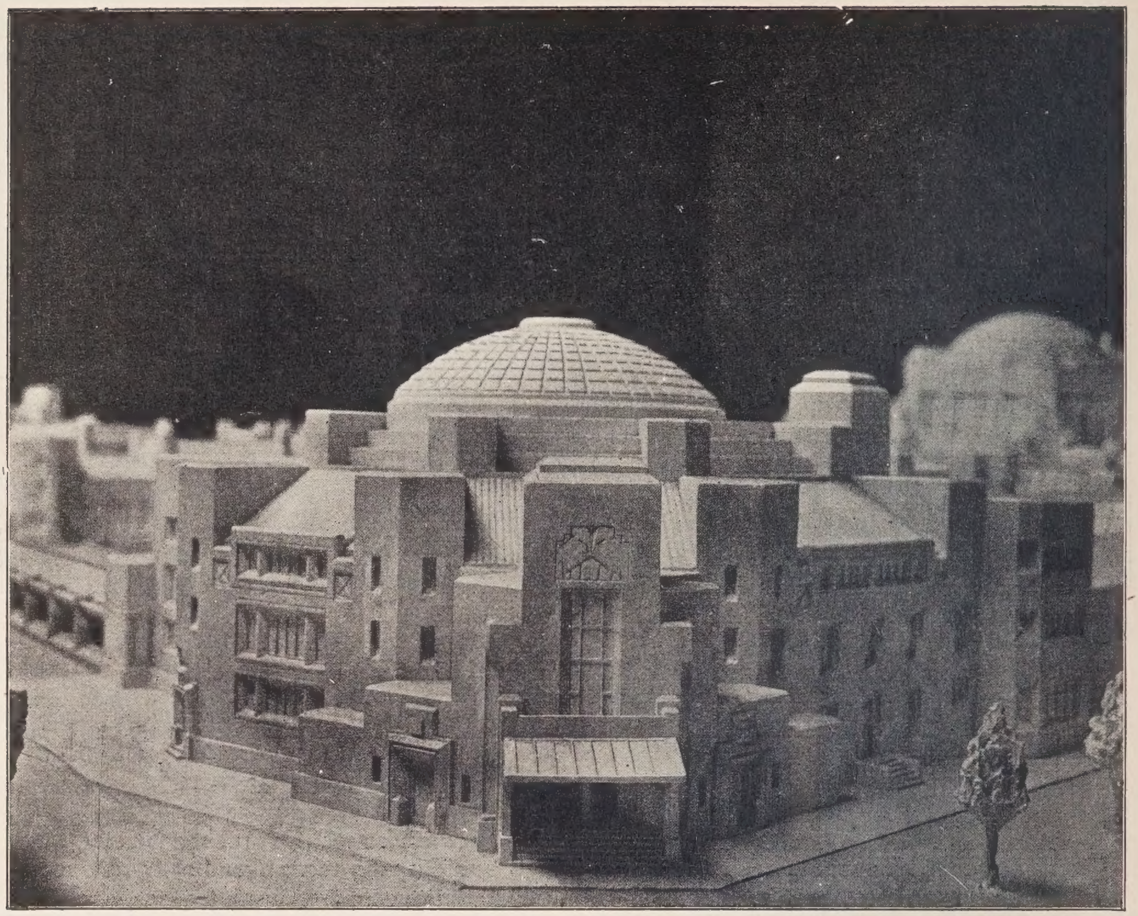


Museum voor Moderne Kunst. Zijde Cornelis de Wittlaan.

rijen moest geschieden door hoog zijlicht en ten tweede, dat de indeeling zoo zou moeten wezen, dat de zalen elk op zich zelf bereikbaar zouden zijn en het verkeer niet door de zalen zou mogen worden geleid.

Algemeene opzet. Al spoedig heeft dr. Berlage het denkbeeld van afzonderlijke gebouwen laten varen, althans inzooverre, dat de gebouwen tezamen tot één bouwcomplex zijn gegroeid, waardoor een gesloten bebouwing van het terrein werd verkregen, de ruimte zooveel mogelijk werd benut en ook in andere opzichten (verwarming, toezicht, enz.) grootere economie kon worden verkregen.
Een ideale Hal (afb. blz. 71 en 77) vormt het middelpunt, waar de verschillende gebouwen hunne aansluiting vinden. Staande op de Stadhouderslaan — van welke het terrein door een overdekten gang is afgesloten — vindt men rechts het Museum voor moderne kunst, waarin tevens administratieruimten en dienstwoningen zich bevinden. Ter linkerzijde is het Museum v. Kunstnijverheid en het Gebouw voor Congressen en Tentoonstellingen in één vleugel samengebracht. Beide genoemde vleugels hebben hun toegang in een hal met koepel, terwijl zij in den grooten middenhal samenkomen, zoodat aan deze zijde het bouwwerk drie hoofdmomenten heeft, welke tusschen het midden en de vleugels een harmonisch verband scheppen. Langs de Johan de Wittlaan, achter den Middenhal, strekt zich de Gehoor- en Concertzaal uit; zij bevat behalve de groote zaal, die haar naam aanduidt, nog een kleinere zaal voor kamermuziek. De rustige vijver wordt door de musea omgeven — langs de begrenzende lanen vindt men de gebouwen voor directe contact met het maatschappelijk leven: administratie, congressen, tentoonstellingen.

De Rechtervleugel. De rechtervleugel heeft zijn hoofdingang tegenover het Stadhoudersplein. Links van dien hoofdingang, vindt men den toegang tot een rijwielbergplaats (sousterrain) en iets verder tot de ambtswoning van den directeur, welke ter linkerzijde van den entreehal is ontworpen, zooals de woning voor den concierge ter rechterzijde, aan de Cornelis de Wittlaan is gedacht.
Den vleugel binnengaande komt men langs eene ter linkerzijde liggende ruime garderobe, in een hal met een koepel-dak; bovenlicht zorgt hier voor stemming. Links — als tegenwicht van den ingang waardoor men is binnengetreden — is een uitgang naar de kolonnade en zoo naar het Kunstnijverheid-Museum; terwijl rechts een toegang is naar de administratielokaliteiten, waarover straks nader, vindt men in het midden een toegang — met eenige treden omlaag — tot een *Voordrachtzaal* met bijbehoorende ruimten. Zij ontvangt haar licht van een binnenhof 17 × 17 M². groot. Aan de overzijde van dien hof is een koffiekamer.
Ter wederzijden van den ingang naar de *Voordrachtzaal* gaan trappen op naar de verdieping waarop het eigenlijke museum zich bevindt. Meer links — als evenwicht tegenover den ingang naar de administratie — heeft men toegang naar eene serie van vertrekken welke het *Prentenkabinet* herbergen. Behalve werkkamers voor de daaraan verbonden ambtenaren



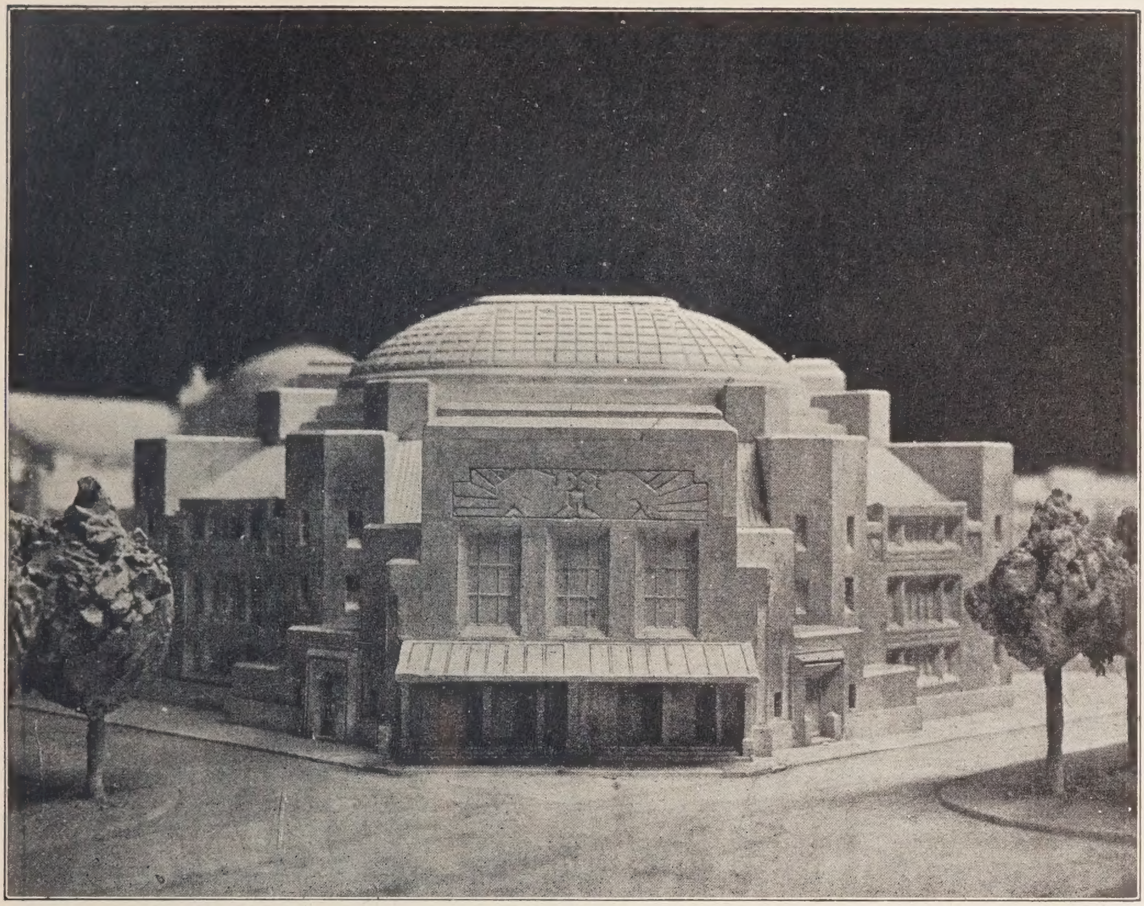
Museum voor Moderne Kunst. Hoofdingang.

en een lees- en studiezaal voor het publiek, vindt men daar eenige vertrekken voor tentoonstelling van grafische Kunst, vertrekken welke ook van de verdieping uit te bereiken zijn.

Het *Museum voor Moderne Kunst*, komen wij binnen van de hal uit. De beide trappen komen op een bordes samen, dat toegang geeft tot een, boven de zooeven vermelde Voordrachtzaal gelegen, *Voorzaal*. Van deze zaal uit kan men, zoowel rechts als links, in de museumzalen komen. De circulatie is gedacht als links beginnende, waar men een gelegenheid vindt tot catalogus-verkoop, terwijl rechts de plaats is waar fotografiën verkocht kunnen worden, welke men immers eerst nà zijn bezoek wenscht. Zoowel links als rechts vindt men eerst een tamelijk groote zaal, gedacht als gelegenheid om enkele bijzondere aanwinsten ten toon te stellen of andere zaken, welke met het intiem karakter van het eigenlijk museum niet zoo nauw verband houden.

Vandaar uit treedt men dan in de kern van het museum binnen, die gevormd wordt door een aantal kabinetten, (7 $\times$ 7 M.), en zalen ($8^1/_2$ $\times$ 17M.) rondom een groote eerezaal (17 $\times$ 17M.). Op den Plattengrond B kan men zien hoe steeds twee kabinetten met één zaal tezamen behooren en dat de zaal door een gang tusschen de kabinetten toegankelijk is. De circulatie geschiedt door een langs den grooten binnenhof loopenden langen, tamelijk lagen gang. Deze krijgt zijn licht door tegenover de naar de zalen loopende zijgangen gelegen, uitbouwen. Hierin kunnen banken worden aangebracht, waar de bezoeker kan uitrusten en door een blik naar buiten ook op andere wijze rust vinden kan. In het midden van den gang is een dubbele trap, welke naar beneden leidt, zoowel naar den Binnenhof, als naar de tentoonstellingszalen van het Prentenkabinet.

De verlichting der kabinetten en der zalen is, in overeenstemming met de voorgeschreven eischen, hoog zij-licht, (zie afb. blz. 80). Een ter plaatse genomen proef heeft bewezen, dat deze belichting inderdaad buitengewoon goed voldoet. De bedoeling is om bij de grootere zalen, die rondgaand hoog zijlicht hebben, inrichtingen aan te brengen, die het overbodige licht temperen of onderscheppen zonder dat men tot



Gebouw voor Congressen en Tentoonstellingen. Hoofdingang.

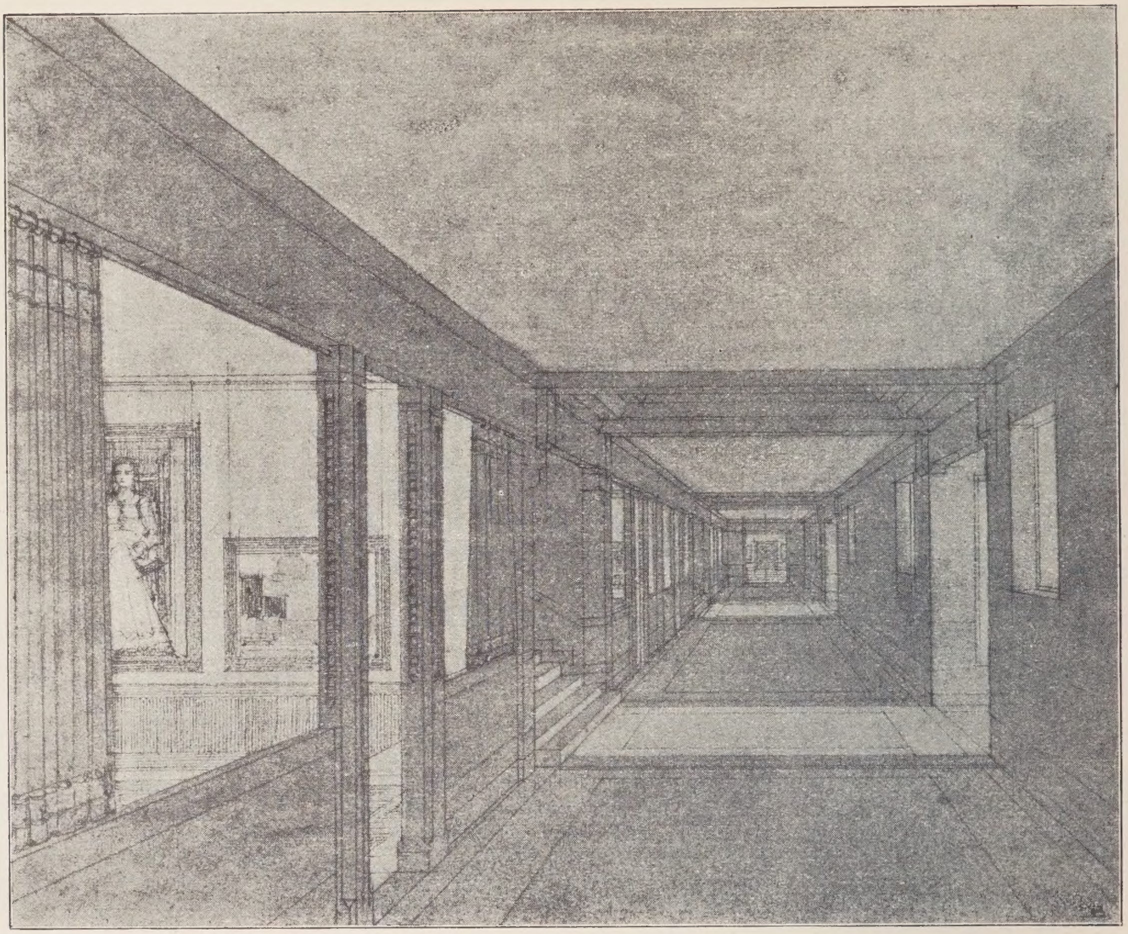
gauw-vuil-wordende of als zakken hangende gordijnen behoeft over te gaan.

Bijzondere vermelding verdienen nog de kabinetten. Deze zijn van den gang afgescheiden door een balustrade zoodat men ook van den gang uit erin zien kan. Wil men ze binnentreden dan vindt men aan de binnenzijde der balustrade een gelegenheid tot zitten. De mogelijkheid om de kabinetten desgewenscht met gordijnen van den gang af te schutten is voorzien. Doordat het hooge zijlicht dier kabinetten, boven den gang invalt en de beschouwer er dus in geen enkel opzicht mede in directe aanraking komt, werken deze kabinetten niet alleen verrassend, maar zijn zij ook van een zeer bekorende rustigheid (zie afb. blz. 76).

De *Administratie-vertrekken* in dezen vleugel liggen alle op den beganen grond en langs de Cornelis de Wittlaan. Behalve vertrekken voor de administratieve ambtenaren zijn daar ook ruimten ontworpen voor technische werkzaamheden als restaureeren van schilderijen, fotografeeren, timmermanswerk enz. Enkele dezer vertrekken komen uit op de tweede kleinere binnenplaats, welke aan de andere zijde licht geeft aan een grootere zaal die als expositiezaal voor beeldhouwwerk is gedacht.

De Middenpartij. Links aansluitend aan het museum voor Moderne kunst is een kleinere serie van museumzalen, zoowel op den beganen grond als op de verdieping, welke voorloopig voor tentoonstelling van grootere kunstverzamelingen, bruikleenen, enz. zal worden gebruikt en op den duur als uitbreiding van het eigen museum is gedacht. Ook hier is de verlichting naar het zelfde systeem. Deze zalenserie sluit zoowel op den beganen grond als op de verdieping aan aan den grooten *Middenhal.* Deze groote, ideale ruimte ontvangt haar licht door hoog liggende staande vensters. Zij heeft een uitgang op het bordes aan den Vijver en staat aan de achterzijde in contact met de foyer van de gehoor- en orkestzaal. Deze Hal is tevens het middenpunt der gebouwen waar (in het sousterrain) de inrichtingen voor de centrale verwarming zullen worden opgesteld.

Rechts van de Middenhal sluit het *Museum voor Kunstnijverheid* aan, dat de geheele rechter zijde van de middenpartij inneemt, en dan



Museumgang met kabinetten. Teekening van Dr. H. P. Berlage.

aansluiting heeft aan den linkervleugel, die eveneens een deel van dit museum voor Kunstnijverheid herbergt.

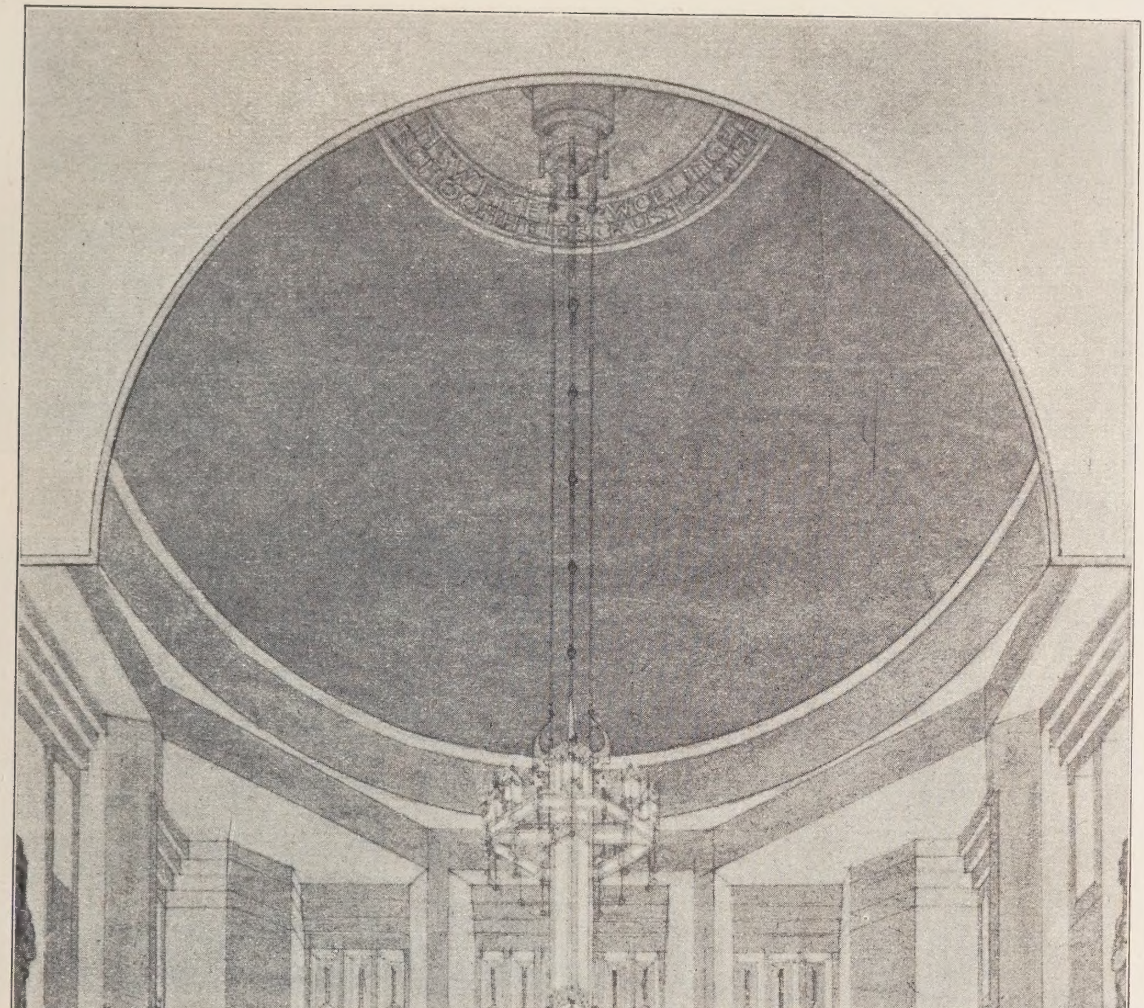
De Linkervleugel. Een koepelhal, grooter dan die van den rechtervleugel, verheft zich links tegenover Statenlaan en Willem de Zwijgerlaan, waardoor tevens de afsluiting van het Statenplein verbeterd wordt. Hier is de toegang voor het *Museum voor Kunstnijverheid*, en voor het *Gebouw voor Congressen en Tijdelijke Tentoonstellingen*. De grooter menschentoevloed, welke hier kan worden verwacht, deed tot het ontwerpen van een grooter entree en grooter Hal besluiten, hoewel overigens de indeeling vrijwel op dezelfde wijze als in bij de rechtsche Hal is tot stand gebracht. Tot de rijwielbergplaatsen (sousterrain) vindt men een ingang en een uitgang buiten; binnen zijn, voor men de Hal intreedt, twee vestiaires. In de breede Hal-zelve staat men voor een dubbele trap die toegang geeft tot de verdieping. Aan weerszijden daarvan zijn, met eenige treden naar omlaag de ingangen naar twee vergaderzalen voor Congrescommissies enz. Voorts vindt men rechts den toegang tot het Kunstnijverheid Museum, links dien tot de zalen voor tijdelijke tentoonstellingen.

Tenslotte zijn rechts van den ingang lokalen voor administratie en links een koffiekamer.

Gaan wij eerst links naar het *Kunstnijverheid Museum*, dan vinden wij op den beganen grond en zich uitstrekkend langs den grooten Binnenhof, eene serie vertrekken, welke gedacht zijn voor de tentoonstelling der Oude Kunstnijverheid naar stijlperioden, zoodat de doorwandeling een overzicht geeft van de ontwikkeling der toegepaste kunst in den loop der tijden.

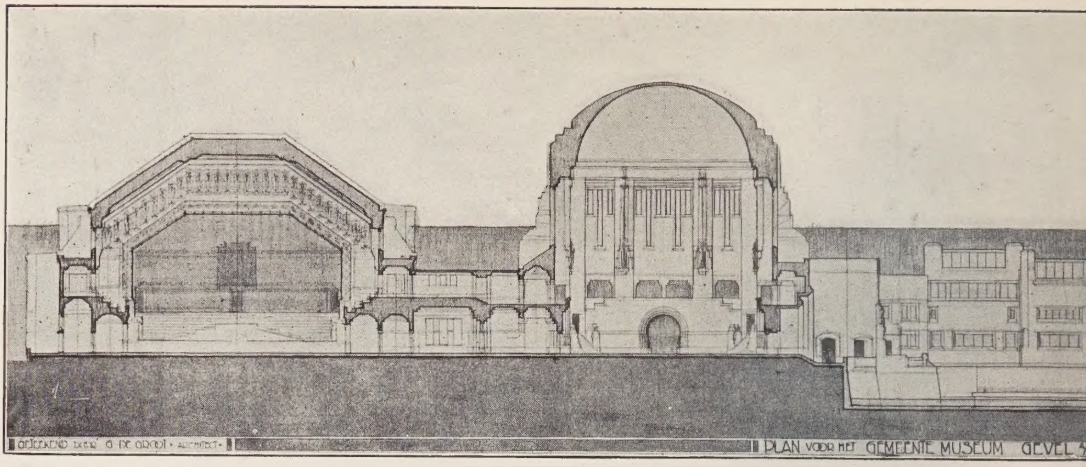
Op de verdieping vindt men dan een tweede serie vertrekken welke voor speciale verzamelingen (o.a. ceramiek) bestemd zijn. De definitieve indeeling dezer vertrekken zal nog nader moeten worden vastgesteld in verband met enkele belangrijke bezittingen (kamerbetimmeringen, plafonds enz.) die daarin kunnen worden opgenomen. Voor de wetenschappelijke ambtenaren is ruimte beschikbaar in de bovenbesproken Middenpartij, waar de Moderne Kunstnijverheid zal worden tentoongesteld.

Aan de zijde van de Adriaan Goekooplaan vindt

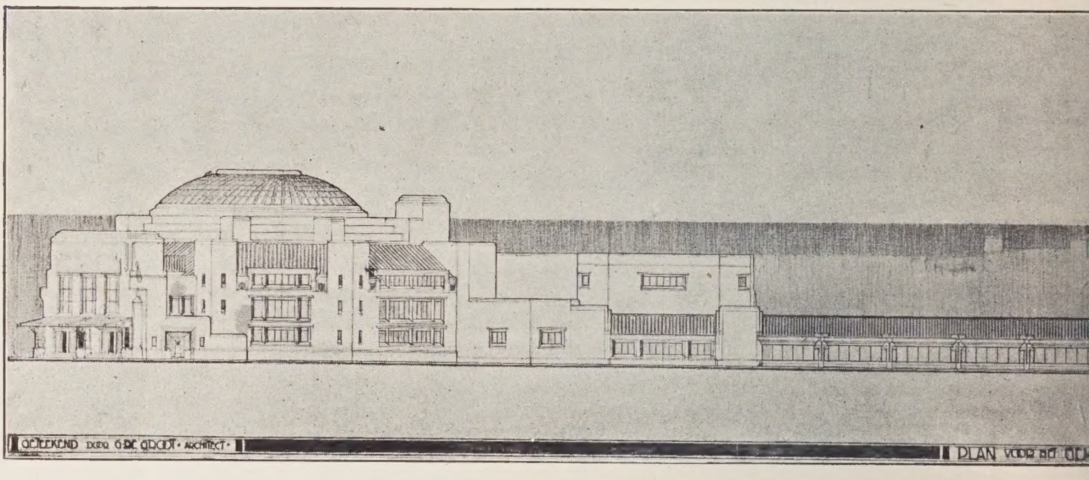


Middenhal.

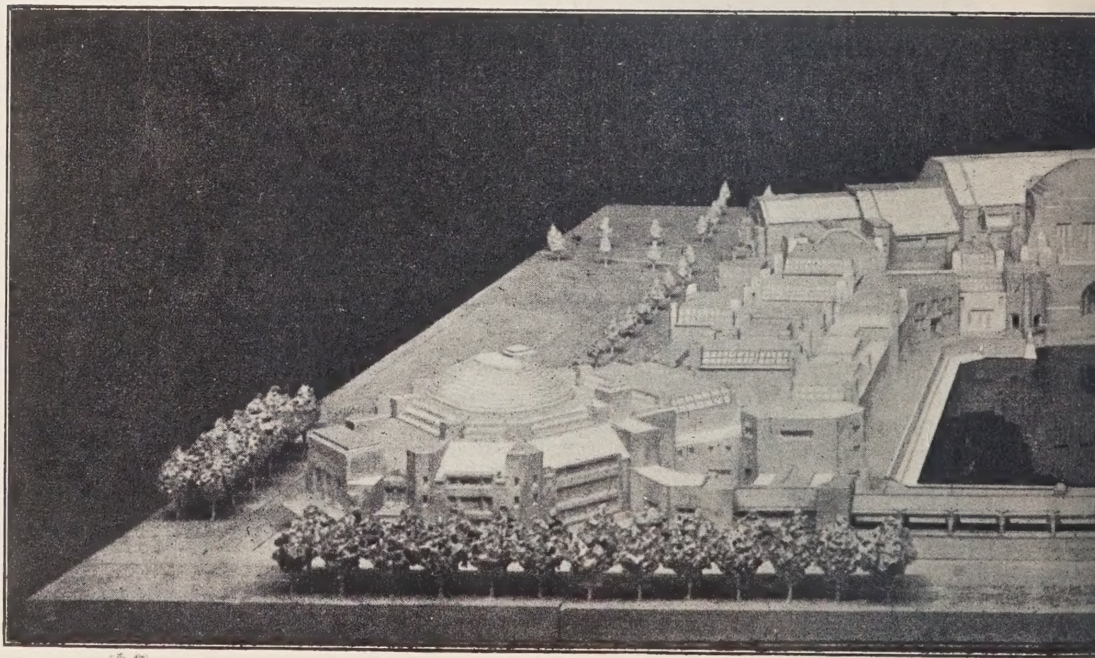
Teekening van Dr. H. P. Berlage.



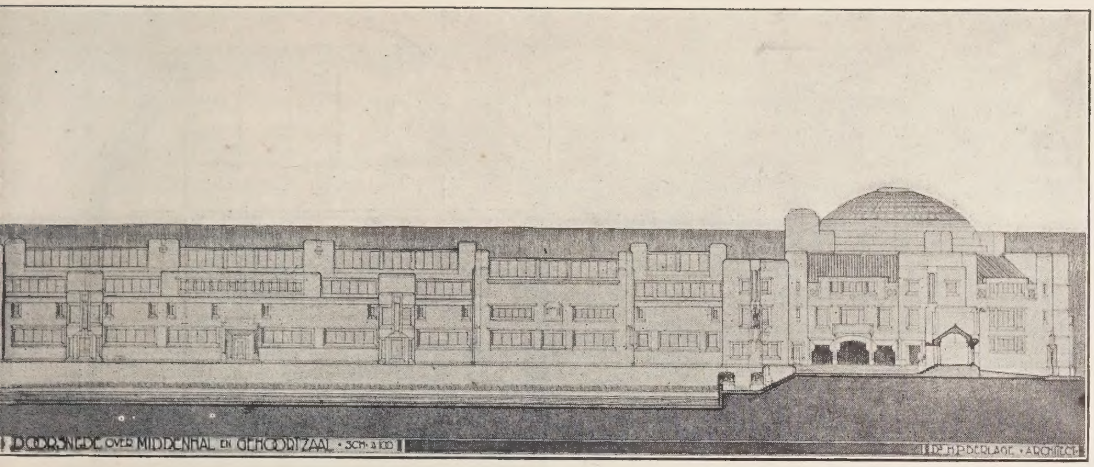
Doorsnede over Middenhal en Gehoorzaal.



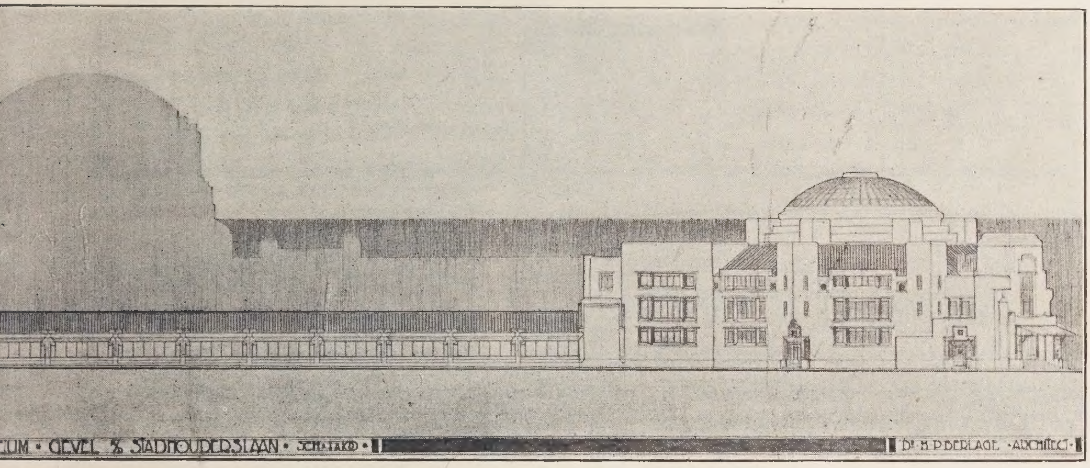
Gevelfront aan de Stadhouderslaan.



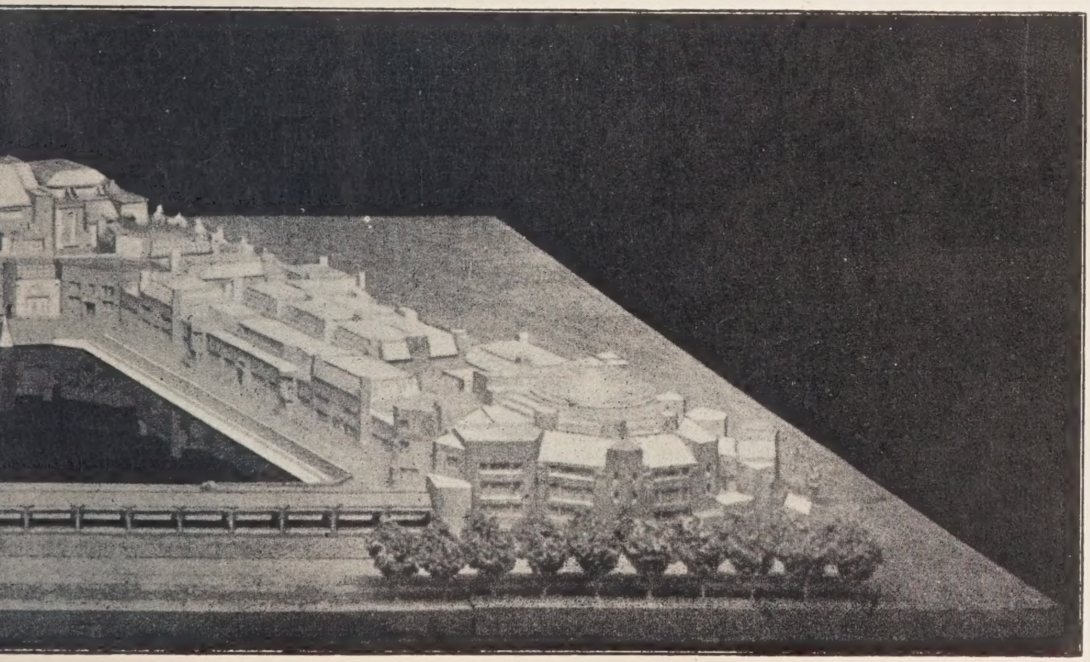
Overzicht der maquette.



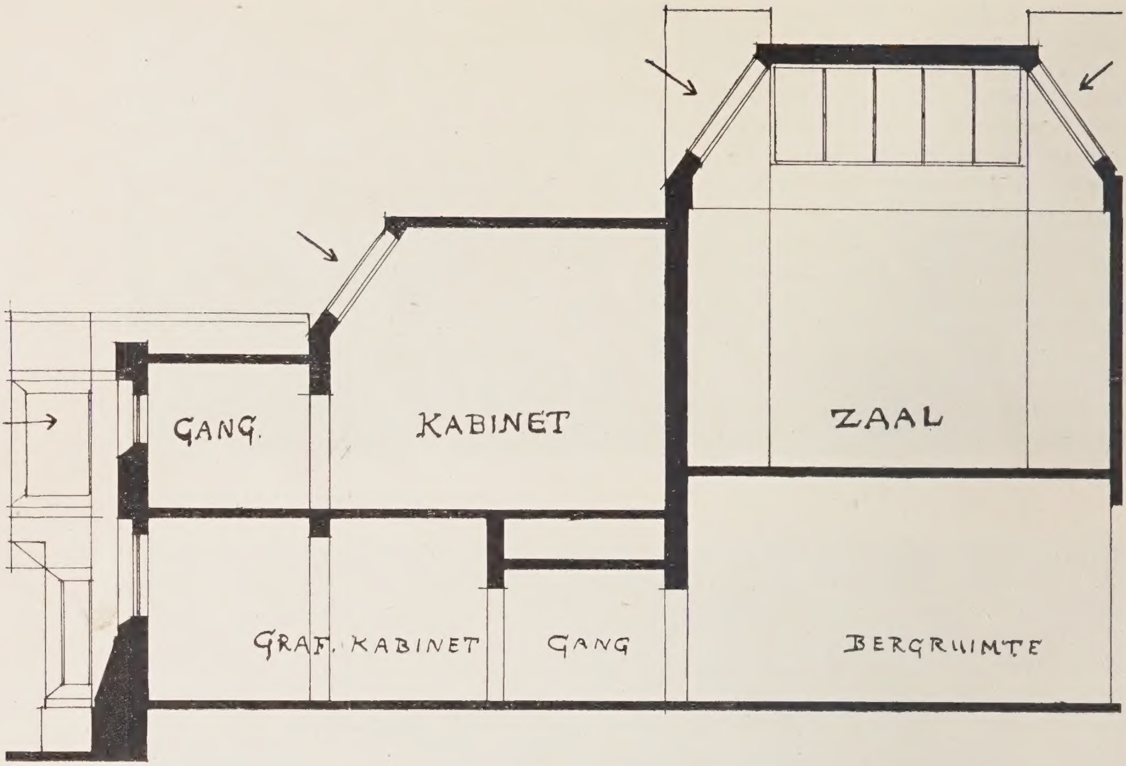
Teekening van G. de Groot.



Teekening van G. de Groot.



Gezien van Stadhouderslaan.



Schema der verlichting. Gedeeltelijke doorsnede.

men op beganen grond en verdieping eveneens een tweetal series van vertrekken welke voor Tijdelijke Tentoonstellingen zijn bestemd. De inrichting is zoo gedacht dat de zalen in grootere en kleinere groepen gezamenlijk kunnen worden gebruikt, zoodat desgewenscht meer dan eene tentoonstelling gelijktijdig plaats kan vinden. In de tweede plaats is deze mogelijkheid voorzien, dat enkele der het meest bij den ingangkoepel gelegen vertrekken ook gebruikt worden voor vergaderlokalen of voordrachtlokaliteiten, aan welke hier ter stede een steeds sterker gevoelde behoefte bestaat. Uitsluitend als vergaderlokalen, speciaal met het oog op congressen, maar natuurlijk ook voor andere bijeenkomsten, gedacht, groepeeren zich rondom de entree-koepelhal. De groote congreszaal (met antichambre) welke ongeveer 400 personen kan bevatten, ligt in de as. Men heeft er uitzicht op een kleinen binnenhof, en ligt overigens ingesloten, zoodat men er van gedruisch van buiten geen bezwaren ondervindt. Deze vleugel heeft natuurlijk weder door de kolonnade verbinding met den rechtervleugel terwijl ook naar den Grooten Binnenhof en aan de achterzijde bij de Johan de Wittlaan, uitgangen zijn.

De Groote Binnenhof. In de museumgebouwen besloten en van de Stadhouderslaan door een open (met glas gedichte) galerij afgescheiden, ligt een ruime rustige Binnenhof, waarvan het grootste gedeelte wordt ingenomen door het watervlak van een *Vijver* waarin zich de gebouwen spiegelen.
Rondom den vijver ligt een laag wandelpad, omgeven door een bloemenrand; en dan eenige meters hooger langs de musea een breede wandelweg, welke met een paar trappen zich ook weder, evenals alle gebouwen aansluit aan den Middenhal. Zoo werkt ook deze aanleg mede tot een volkomen geheel, tot een waarlijke architectonische eenheid, bewogen, levendig, maar monumentaal en rustig boven alles.

Stads gehoorzaal, c. q. Concertzaal. Achter de Museumgebouwen en langs de Johan de Wittlaan strekt zich een groot, min of meer afzonderlijk gebouw uit, dat echter op enkele plaatsen met de Musea samenhangt. Het heeft zijn hoofdingang aan de Adriaan Goekooplaan, maar is ook toegankelijk van het Gebouw voor Tijdelijke Tentoonstellingen en Congressen uit, opdat in verband met een dier beide uitingen het gebruik van de groote Gehoorzaal mogelijk zal zijn.
Gaat men den hoofdingang binnen dan komt men in een breed portaal vanwaar men toegang

heeft tot groote en ruime vestiaire's, welke aangebracht zijn onder het amphitheatersgewijze oploopende deel der groote zaal,
Dit hooge gedeelte der zaal bereikt men door ter wederzijde opstijgende trappen, die ook brengen ter hoogte van de gaanderij.
Onder de gaanderijen loopen zeer breede gangen; ter rechterzijde sluit de gang aan een *foyer* aan, welke op zijn beurt weder in verbinding staat met de groote Middenhal der Musea zoodat deze eveneens als Salle des pas perdus kan dienst doen.
De zaal (60 × 30 M.) biedt ruimte aan ongeveer 2500 personen, buiten de leden van het orkest die op een zeer groot opgevat podium (18 × 24 M.) plaats vinden. De dagverlichting geschiedt door hooge in de zijgevels gelegen ramen.
Achter het podium zijn vertrekken, stemkamers, toiletten enz. voor de musici en de solisten. Het groote podium geeft ook bijzonder veel gemak bij het gebruiken der zaal voor vergaderingen, daar dan behalve sprekers ook besturen en pers op het podium plaats kunnen vinden.
Aan de zijde der Cornelis de Wittlaan ligt tegen de groote zaal een kleinere, overdwars, welke voor kamer-muziek is gedacht (20 × 18 M). Zij heeft eigen ingang en vestiaire en artiestenkamers. De inrichting is zoo gedacht, dat gelijktijdige uitvoeringen van elkander geen last hebben.
Door een gang staat deze kleine zaal in verbinding met het Museum voor Moderne Kunst.
Samenvatting. Het resultaat van de opdracht door het Gemeentebestuur tot het maken van ontwerpen voor een gebouwen-complex voor den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen is dus, dat er plannen gereed zijn gekomen voor :
1°. *Een Museum voor Moderne Kunst met een Prentenkabinet.* Zonder een „groot" Museum te zijn zal het de behoefte aan dergelijke museumruimte voor een verre toekomst bevredigen.
2°. *Een Museum voor Oude- en Moderne Kunstnijverheid,* waarvoor groote belangstelling bestaat en dat niet minder dan het moderne-kunst. Museum een groote aantrekkingskracht der stad zal worden.
3°. *Een Gebouw voor Tijdelijke Tentoonstellingen,* waaraan hier ter stede dringend behoefte is, aangezien de beschikbare ruimten, daarvoor te weinig talrijk en voor tentoonstellingen van eenigen omvang zijn.
4°. *Een Gebouw voor Congressen,* dat tengevolge zal hebben, dat den Haag — waarvoor het aangewezen is — de congresstad van Nederland wordt. De inrichting is zoodanig, dat zij tegelijkertijd voorzien kan in de behoefte aan zalen voor lezingen, vergaderingen enz. (Volks-Universiteit, en andere instellingen voor volksontwikkeling).
5°. *Een groote Stadsgehoorzaal.*
6°. *Een Concertgebouw.*
7°. *Een zaal voor Kamermuziek.*
Het aangeboden complex voorziet dus op economische wijze in verschillende, in een groote stad bestaande behoeften, welke niet verwaarloosd kunnen en mogen worden. Het is gelegen midden in een stadsgedeelte, dat zich steeds uitbreidt en sterker bevolkt wordt, en het kan dus een nieuw centrum worden, dat tevens een kultuurcentrum is, zóó schoon van bouw en van ligging bovendien, dat het 's-Gravenhage tot sieraad en durende eere strekken zal.

De Gemeenteraad heeft, door de opdracht tot deze ontwerpen te geven aan een der eerste Nederlandsche bouwmeesters, een besluit genomen, dat bewondering maar ook groote verwachtingen in wijde kringen gewekt heeft.
Moge hij door tot een spoedige uitvoering ervan te besluiten de verwachtingen bevredigen en de bewondering inderdaad verdienen !

H. E. VAN GELDER.

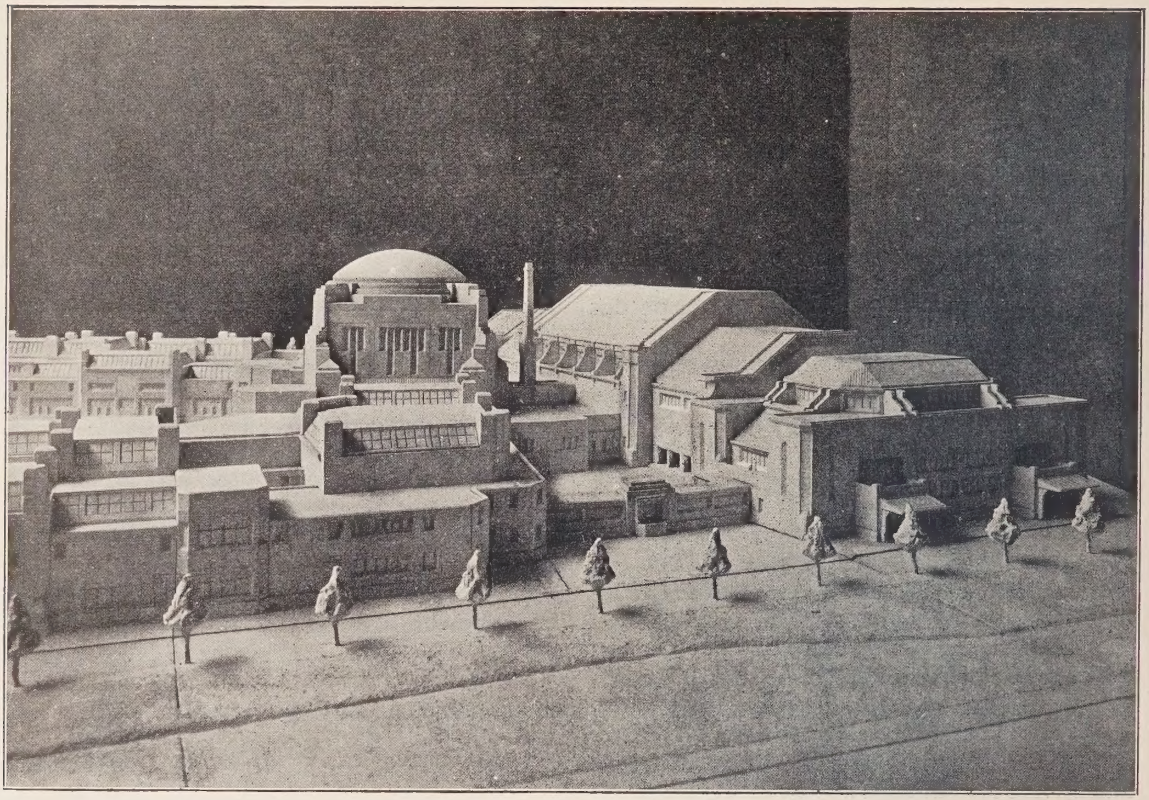
Nadere Beschouwingen.

HET leek mij belangwekkend om naast de uiteenzetting der plannen ook een meer beoordeelend woord op te nemen van deskundigen, wier oordeel van beteekenis geacht kan worden. Ik vroeg daarom aan een onzer jongere architecten, Ir. D. F. Slothouwer, zijn meening over de Architectonische Compositie der ontwerpen en aan Dr. Peter van Anrooy de zijne over de Stadsgehoorzaal c.q. Concertzaal. Geen detailkritiek, waarop het voor dit oogenblik nog niet aankomt, maar een algemeenen indruk meende ik te mogen vragen. De beide beschouwingen volgen hier.

VAN GELDER.

Ir. D. F. Slothouwer over de Architectonische Compositie.

DE machtige greep van den bouwmeester deed hier een werk ontstaan van zulk een grootsche conceptie en van zulk een bijzondere beteekenis, dat de verwezenlijking ervan een door allen, die onze Nederlandsche bouwkunst liefhebben, met blijdschap begroet feit zal wezen.



Middenhal en omgeving. Zijde Cornelis de Wittlaan.

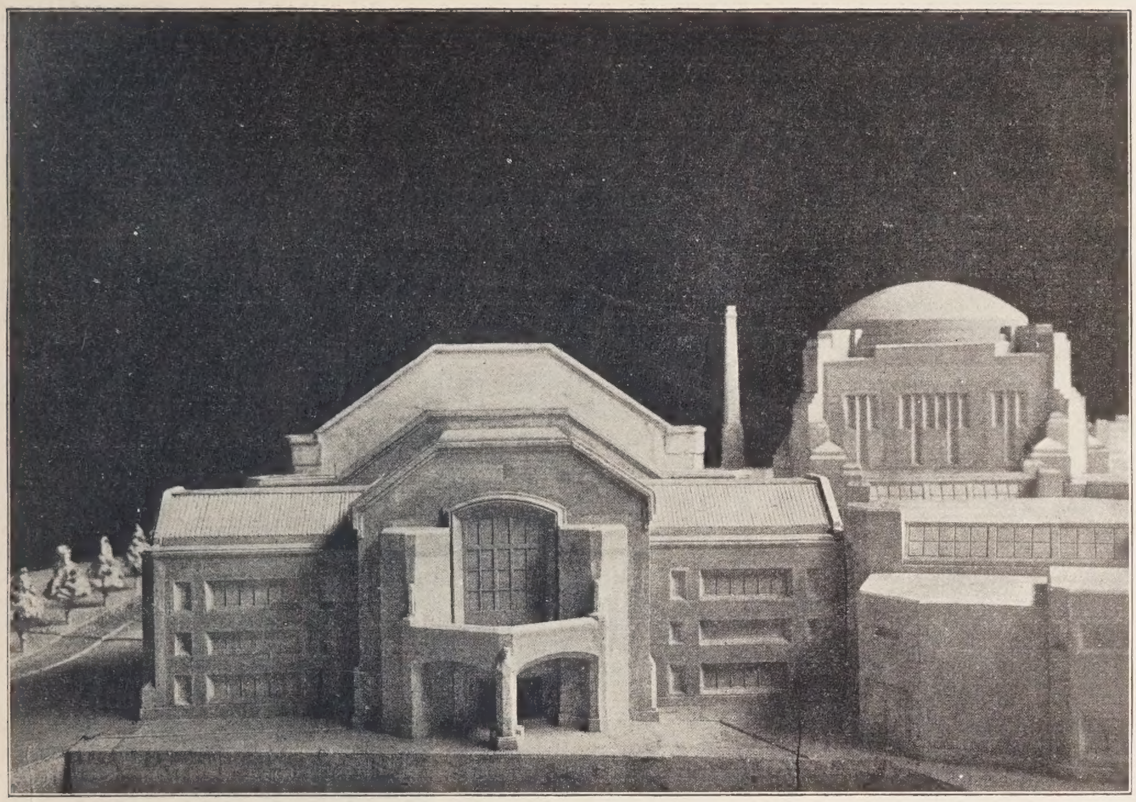
Een nadere beschouwing der plannen leidt tot een bewondering, waarvan in de volgende korte analyse eenige motieven naar voren worden gebracht.

Vóór alles komt de geaardheid van een architectonische compositie tot uiting in den plattegrond. Deze laat zich aanzien als de eenvoudige twee-dimensionale weergave van het gebouw, als een projectie zonder meer. Eigenlijk is, volgens onze tegenwoordige teekenmethoden, de plattegrond een horizontale doorsnede boven de onderdorpels der ramen, waardoor men het massief der muren als de eigenlijke doorsnevlakken te zien krijgt. En waarmee dus de structuur van het geheele lichaam wordt blootgelegd.

Men zou echter het verband tusschen plattegrond en opstand moeten loochenen om niet te begrijpen dat in deze zoo eenvoudige aanduiding van ruimteomsluitingen tevens het wezen der ruimten wordt vastgelegd. En daarmede dus het karakter van de geheele compositie. Want de schoonheid van een ruimte wordt bepaald door de verhoudingen van hare afmetingen in drie dimensiën. In een gave compositie zullen deze verhoudingen in zekeren zin volgehouden zijn in alle ruimten. Waarmede echter volstrekt niet gezegd wil zijn dat alle ruimten als vergrootingen of verkleiningen van eenzelfde type te denken zijn. Integendeel zal er door tegenstelling, door wat men in de muziek omkeeringen en variaties zou noemen, een belangwekkende opvolging gezocht worden, waarbij ook gebruik gemaakt zal worden van verwante motieven van ander karakter. Maar de verwantschap moet er zijn, want alleen daardoor is het mogelijk verschillende deelen tot een schoon geheel aaneen te schakelen.

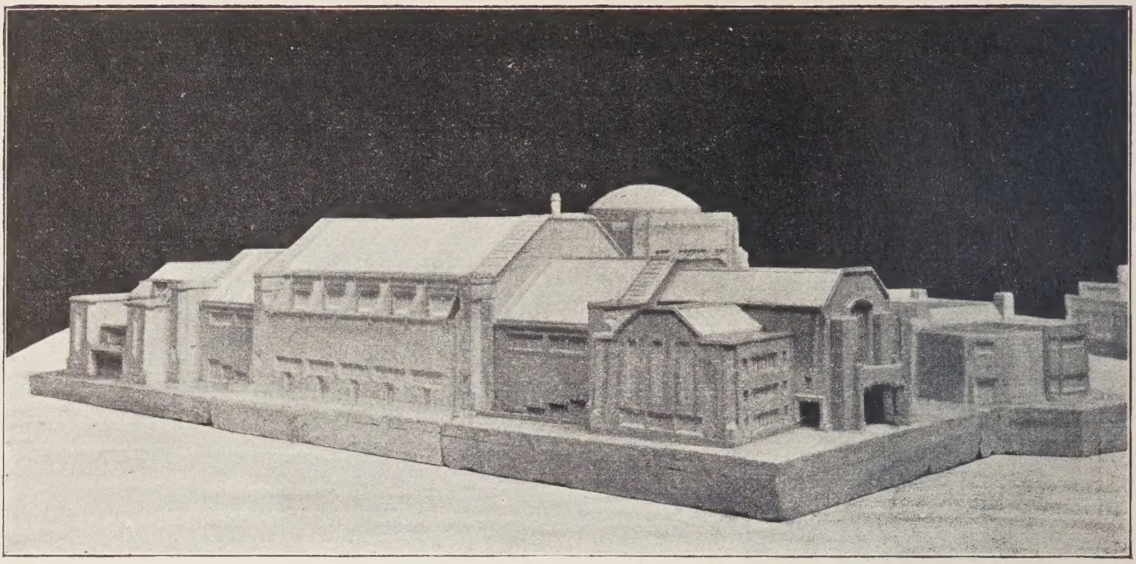
In zulk eene opvolging en aaneensluiting van verschillende ruimte-elementen toont zich de bouwmeester.

Hij zal door een gevoelige ordening en groepeering het evenwicht van de geheele compositie beheerschen. Hij zal de groote ruimten, die dus den zwaren opbouw met zich brengen, zoodanig over zijn plattegrond verdeelen, dat zij elkander compenseeren. Hij zal de verschillende deelen zoodanig aaneen schakelen, dat men daaraan niets meer kan toevoegen en dat men daarvan niets kan weglaten, omdat de noodzakelijkheid der ligging van elk onderdeel bepaald wordt door de groepeering van alle andere onderdeelen gezamenlijk. Natuurlijk zal dit alles gedeeltelijk onbewust geschieden, hetgeen echter voor een analyse van het resultaat bijkomstig is. Ook zal dit alles op zeer verschillende wijzen kunnen gebeuren en in het hier te beschouwen geval hebben wij slechts met een



Stadsgehoorzaal of Concertgebouw. Hoofdingang.

enkele oplossing te doen. Waarmee dus gezegd wil zijn, dat de hier gevolgde methode zeker niet overal toepasselijk zou zijn.
De meest opmerkelijke eigenschap der geheele compositie is het hier bereikte totale evenwicht der zoo verschillend gegroepeerde massa's, waarop hier zeer nadrukkelijk zij gewezen, omdat alleen door dit begrip het wezen van het geheel benaderd kan worden.
Voor wij zullen trachten hiervan een duidelijker beeld te geven is het noodig eerst nog te wijzen hoe in dit ontwerp de hierboven bedoelde aaneenschakeling der ruimten heeft plaats gehad, of beter gezegd tot uiting is gekomen.
Hoewel het denkbaar is, dat de vormelementen van een compositie zoodanig verscholen gaan in een bindend omhulsel, dat deze elementen zich slechts vaag kunnen uitspreken, is het natuurlijk, dat het levend organisme duidelijker voelbaar zal zijn wanneer deze elementen minder door een omhulsel verborgen worden, zoodat zij hun eigen wezen kenbaar kunnen maken. Dit begrip leidt tot een architectuur waarin de aaneengeschakelde ruimten zich zooveel mogelijk ieder voor zich in de uitwendig zichtbare vormen uitspreken. Bij een gebouw waarin dit begrip is vastgehouden is het duidelijk, dat in den plattegrond reeds de opbouw te voelen is. Dit nu is in hooge mate het geval in het hier beschouwde ontwerp. Een vluchtig overzicht van de maquette en van de plattegronden doet reeds zien, hoezeer de domineerende massa's zijn uitgedrukt in de op de plannen aangeduide ruimten. Waardoor een zeldzaam klaar geheel is ontstaan.
Om nu terug te komen op het totale evenwicht der geheele compositie zij de aandacht gevestigd op de gekozen hoofdvorm van het plan. Het centrum wordt gevormd door de groote middenhal. Deze wordt aan de zijde van de Johan de Wittlaan begrensd door het grootsche complex, waarin de groote Gehoorzaal is opgenomen. Hiermede is aan die zijde een overwicht verkregen, dat aan de andere zijde een overwicht verkregen, dat aan de andere zijde gecompenseerd moet worden, wil men de Middenhal als het centrum der compositie blijven behouden.
Dit nu is op zeer gelukkige wijze geschied door de beide vleugels langs de Goekoop- en de C. de Wittlaan, welke vleugels hunne beëindiging vinden in de beide ingangshallen. Het hoofddenkbeeld van het geheel is hierdoor bepaald. Dat deze vleugels in hunne omarming de koele geheimzinnigheid van den stillen Vijver bergen en dat de Ingangshallen aan de zijde van de Stadhouderslaan verbonden zijn door een gaanderij, die verrassende perspectieven opent op de aldus ontstane binnenruimte, zijn omstandig-

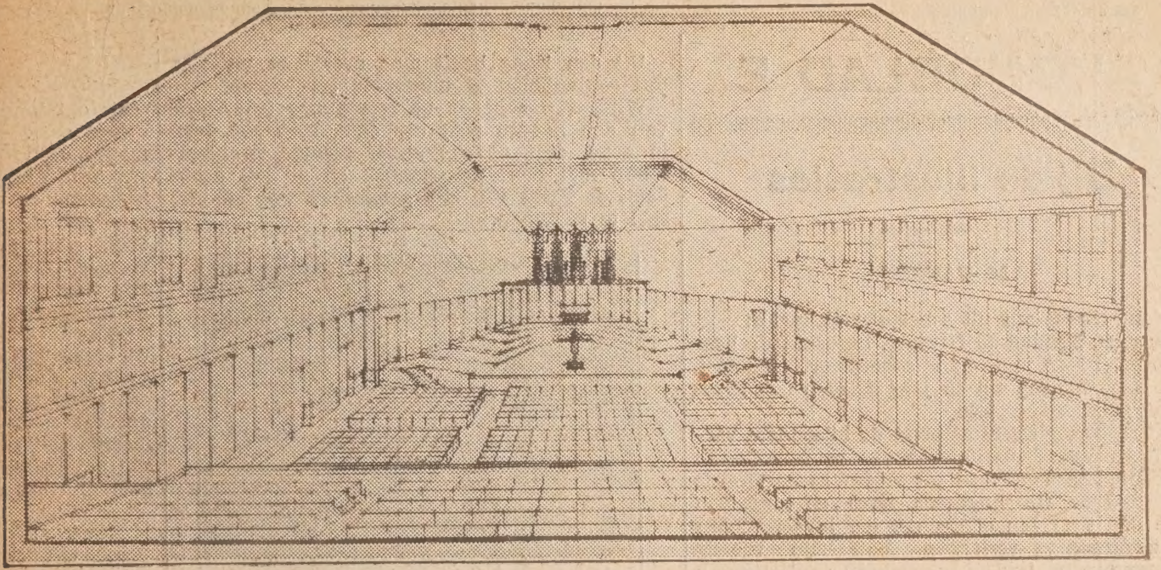


Stadsgehoorzaal of Concertzaal. Zijde Johan de Wittlaan.

heden, die eerst in tweede instantie als bijzondere schoonheden gevoeld kunnen worden.
Een schijnbaar aparte bijzonderheid der geheele compositie is de onregelmatigheid daarvan, de scheefheid, die als zoodanig geaccepteerd werd en van welken nood op meesterlijke wijze een deugd werd gemaakt. Het gegeven terrein was van onregelmatigen vorm en bijv. in het begin der vorige eeuw was het gebruikelijk geweest, deze onregelmatigheid op te lossen in regelmatige benaderende deelen. Hier echter is met een grooten greep deze onregelmatigheid zoodanig benut, dat het ontstane organisme die halve regelmaat vertoont, welke eigen is aan levende organismen. Daardoor was het mogelijk alle dorheid te vermijden en te geraken tot een symmetrie in den waren zin van het woord, evenmatigheid in den zin van evenwichtigheid.

Bij een zoo ontzagwekkende conceptie als dit ontwerp is het volkomen begrijpelijk dat de vormgeving zoo groot mogelijk werd gehouden. De scheppingsdrang, die dit bouwwerk deed ontstaan is van zoo groote kracht geweest, dat daardoor voorloopig verdere detailleering noodzakelijk achterwege moest blijven. Het is niet twijfelachtig, dat bij de uitvoering juist de onderdeelen nader bestudeerd en vervormd zullen worden. Het is ook niet twijfelachtig, dat bij een voorloopige beschouwing van maquette en teekeningen veelal de aandacht juist zal geconcentreerd worden op onderdeelen, omdat het uitermate moeielijk is zich een complete voorstelling te maken van het geheel. Zelfs een maquette is daarvoor nog maar een gebrekkig hulpmiddel, omdat het zeer veel inspanning vereischt zich op dezelfde schaal te denken als het model. Men zal eerder van de maquette een vogelvluchtoverzicht kunnen verkrijgen, waardoor men echter in hoofdzaak de vorman der daken te zien krijgt, terwijl de gevels minder belangrijk worden. Juist bij dit model werkt een dergelijke beschouwing bovendien ongunstig, omdat hier de ontmoeting der dakvlakken vermeden is door opgaande muurmassa's, die van bovenop gezien een verbrokkeling teweeg brengen. In werkelijkheid zal dit echter niet zoo zijn en zal integendeel van benedenaf gezien een groote gebondenheid bereikt worden, omdat men alleen de typeerende dakhelling te zien krijgt en niet de flauwere helling der anders gebruikelijke hoekkepers.
Bij een nadere beschouwing wordt men getroffen door den eenvoud, waarmede de eigenaardige verlichting der museum- en tentoonstellingsruimten in de uitwendige vormen zijn uitgedrukt. Men bezie hiervoor ook de doorsneden. Van een opmerkelijke zuiverheid is ook het complex, waarin de groote Gehoorzaal is opgenomen; de vorm de zaalafdekking komt in de buitenarchitectuur geheel tot zijn recht, waardoor een zeer karakteristiek en streng geheel is ontstaan. Met treffende zekerheid zijn hier de raampartijen behandeld, een zekerheid, die in verschillende deelen van het ontwerp tot verrassende oplossingen heeft geleid zooals o.a. in de verlichting van de groote Middenhal.

Het is onmogelijk om in een korte bespreking dit bouwwerk geheel te ontleden en alle onderdeelen daarvan,
Aandachtige beschouwing en volkomen overgave aan de bedoelingen van den bouwmeester zullen steeds meer doen beseffen hoe de waar-



De nieuwe concertzaal van de Rotterdamsche Doele.
(Men zie onder Rotterdam in het hoofdblad.)

Uitgave

AVONDBLAD E

Bij de illustraties

M. DANSEN.

Men schrijft ons uit scheepvaartkringen:

Morgen, Zondag 16 October, herdenkt de heer Dansen, hoofd van den scheepsmetingsdienst, den dag, waarop hij 40 jaar geleden in rijksdienst werd aangesteld.

De regeering heeft getoond de bijzondere verdiensten van dezen ambtenaar te waardeeren door hem te benoemen tot ridder in de Oranje Nassau-orde (in Augustus 1926) en sindsdien hem den titel van controleur der invoerrechten en accijnzen te verleenen. Van zijn veertig dienstjaren heeft de heer Dansen er dertig aan de scheepsmeting gewijd, de laatste 27 als hoofd van dezen tak van dienst. Onder zijn leiding zijn ongeveer 3400 gewone Nederlandsche, 700 Suez-

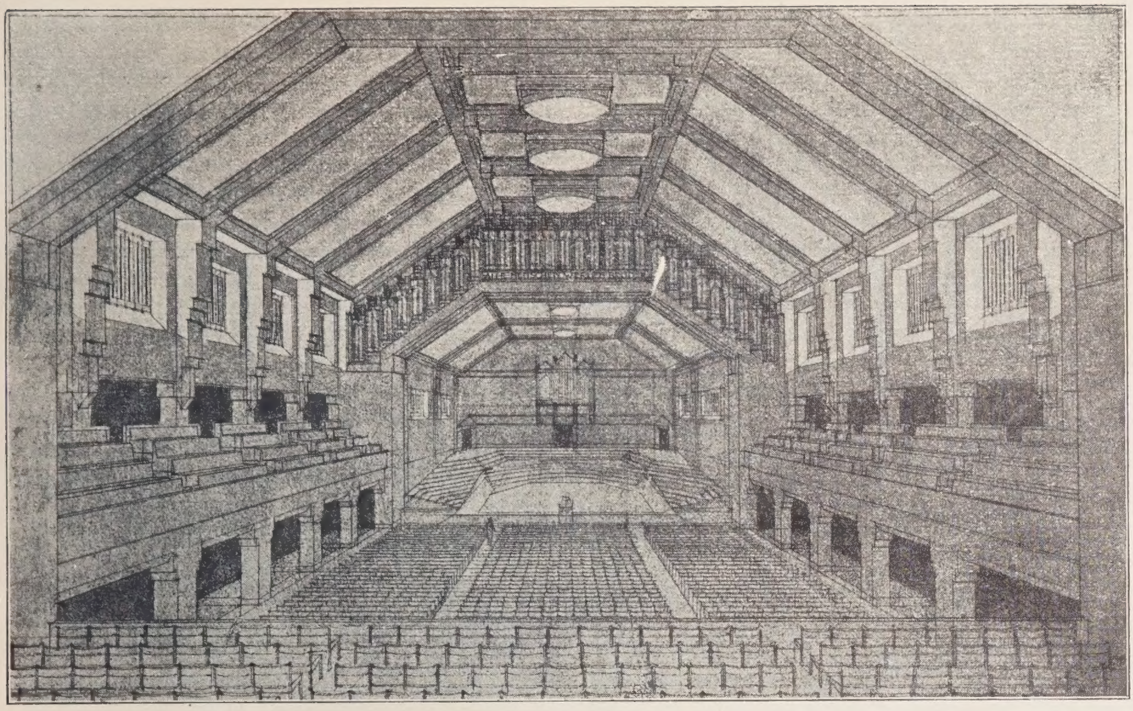
Uit den Haag heeft men over deze visite in ons ochtendblad al uitgebreid geschreven.

Wij geven beneden de streep nog drie foto's van den hoogen gast der club. Men ziet hem in actie, dan, op een ander plaatje, in gezelschap met den heer Snouck en op het derde loopt de Prins van zijn gezelschap weg om het spel te beginnen.

Er ontstond e
Hoe vaak lees
maakt zich dan
van wild door el
zoekende, om ee
Zoo leest men er
onder den voet
verstikt. Zelden
zijn voorstelling
werkelijkheid, ge
toogers bij rellet
wij eens zoo'n f
Sydney, die klaa
een schip te foto
dat dit schip d
meeren zou, in el
een paniek, maar
koel en wist de

EEN STANDBI

Lord Irwin, di



Groote Gehoor- en Concertzaal. Teekening van Dr. H. P. Berlage.

achtige grootschheid van dit ontwerp ons het verheugende bewijs brengt dat in dezen zoogenaamd materialistischen tijd geestelijke stroomingen van zoo groote kracht en zuiverheid aanwezig zijn, dat wij voor de toekomst het beste mogen hopen.

▫ ▫ ▫ ▫ ▫

Dr. P. van Anrooy over de Stadsgehoorzaal c.q. Concertzaal.

GAARNE voldoe ik aan Uw verzoek. Dr. Berlage besprak met mij verschillende malen zijn plannen voor het eventueel door hem te bouwen Museum en ik had daarbij het groote voorrecht, aan de hand zijner eigen verklaringen de ontwerpen op papier te zien, in 't bijzonder die van de daarbij gedachte Stads-Gehoor- en Concertzaal.

Als leek komt mij geen oordeel toe over de architectonische waarde dezer schepping, maar wel mag ik gewagen van den grootschen, machtigen indruk, dien ze op mij — persoonlijk dan — gemaakt heeft; en ik kan onmogelijk een woord van bewondering in de pen laten voor den eminenten geest, die aan deze grootsche idee vorm en inhoud wist te geven.

Wat nu weer speciaal de bestemming als Concertzaal betreft, waarover mijn oordeel wordt gevraagd: We moeten deze beschouwen van uit het oogpunt der praktijk, en van uit dat harer ideëele beteekenis.

Wat het eerste aangaat: Iedereen weet, dat in den Haag een groot tekort heerscht aan goede zaalruimte voor groote zoowel als kleine concert-uitvoeringen. Bovendien woont minstens de helft der Haagsche concertbezoekers in het groote stadskwartier, in welks midden eventueel het nieuwe gebouw zal verrijzen, terwijl de nu bestaande gebouwen zich in het oude-stads-centrum bevinden. Verder is bij dit ontwerp van den aanvang af de fout vermeden, die bijna alle concertzalen in Nederland in meerdere of mindere mate aankleeft[1]) een fout, die later *nooit* weer te herstellen is en een eeuwigdurende ergernis blijft voor de uitvoerenden: nml. dèze, dat niet voldoende rekening wordt gehouden met de eischen der practijk; met als gevolg daarvan een onpractisch ingericht podium waaraan dan voortdurend vertimmerd en verbouwd moet worden[2]) gèene of veel te *weinig* ruimte achter het podium voor stemkamers zoowel als solisten-vertrekken, te nauwe

[1]) Het concertgebouw te Amsterdam uitgezonderd: iedereen kent het schitterende podium daar. Alleen: het gebouw dateert van 1889; afgezien ervan, dat, werd het nù gezet, het architecturaal voorkomen een ander zou zijn, kon men toen ter tijde niet voorzien, dat corridors, vestiaire en foyer na dertig jaren te klein zouden blijken.

[2]) Ook bij de nieuwe concertzaal te Nijmegen — anders in vele opzichten de meest up-to-date concertzaal van Nederland, en waard als zoodanig bezichtigd te worden, zijn de zelfde fouten begaan. De zaal is voortreffelijk, doch 't podium is verknoeid.

vestiaire's en corridors, geen behoorlijke foyer's, en nog meer.
De groote bouwmeester hier heeft het niet beneden zich geacht; zich wat dit betreft, te doen voorlichten door deskundigen, zoodat ik weet dat dus wel met deze eischen is rekening gehouden.
Een ander punt van gewicht is de accoustiek. Ik weet niet, in hoeverre de nieuwere architecten in dit opzicht de geheimen der natuur hebben doorgrond en zij zich kunnen vrijwaren tegen verrassingen en teleurstellingen, doch in elk geval is Berlage er niet de man naar, om dit accoustische probleem licht te tellen, waarvan de oplossing in dit geval vergemakkelijkt wordt, doordat deze zaal *uitsluitend* als concertzaal bedoeld is en dus niet tevens voor tooneel-uitvoeringen behoeft te dienen. Het tooneel toch stelt geheele andere eischen aan de accoustiek dan de muziek; het heeft bij vooral niet te groote ruimte *demping* van geluid noodig opdat het gesproken woord, zelfs het gefluisterde, op alle rangen verstaanbaar zij.
De concertzaal echter vereischt *juist het omgekeerde*, vooral een zaal als deze, welke in de eerste plaats bestemd is voor de uitvoering van groote orkest- en koorwerken. Alle pogingen om één ruimte tegelijk aan deze twee geheel tegenovergestelde accoustische eischen te doen beantwoorden, kunnen slechts op mislukkingen uitloopen, zooals de practijk bewezen heeft, al wil ik gaarne toegeven, dat kleinere steden een dergelijke zaal zonder combinatie van tooneel en muziek niet rendabel kunnen maken. Doch dat doet aan de juistheid van 't bovengezegde niets af.
De bestemming tot gehoorzaal, staat buiten dit bezwaar, immers daaraan behoeft geen enkel concertzaalbelang te worden opgeofferd. Die combinatie is uitstekend te maken.
Dat bij dit gebouw tevens een kleine concertzaal gedacht is — een zaal dus voor kamermuziek-uitvoeringen — kan de waarde slechts verhoogen. Voor lezingen is ze ook geschikt en ze is zóó ontworpen, dat in de beide zalen uitvoeringen tegelijktijdig kunnen plaats hebben, zonder dat zij elkander storen.
Dit wat de practische zijde der zaak betreft. Een concertzaal dient echter niet alleen een practisch ingerichte ruimte te bieden voor het geven van muziekuitvoeringen, ze moet ook naar het innerlijk en uiterlijk aspect een *cultuurmonument* zijn. Haar uiterlijk voorkomen, zoowel als wat het inwendige aangaat moet ons vóór alles onder den indruk brengen, dat wij bij 't overschrijden van den drempel niet een „lokaal" voor „publieke vermakelijkheden" binnengaan, doch een kunsttempel, — als ik dit afgezaagde woord even in vollen ernst mag bezigen. Het is ten onzent nog wel zóó, dat een uitvoering van de Mattheus-passion onder de belasting op de publieke vermakelijkheden valt, doch dat in de mate van appreciatie der kunst in 't algemeen en de muziek in 't bijzonder bij Stad- en Landsbestuur in de laatste jaren een verblijdende kentering is ingetreden, weten wij allen. Door het toekennen toch van subsidie's aan kunstinstellingen erkennen de Gemeentebesturen zoowel als onze Regeering het hooge belang der kunst als factor in de volksopvoeding — iets, waarmede zoovele naburige landen ons al tien tallen van jaren vooruit waren, in dat steeds meer veldwinnende besef, de in steeds breedere lagen der bevolking doordringende overtuiging, dat de muziek, wil zij hare hoogste roeping vervullen, dan ook inderdaad de volle erkenning der Overheid noodig heeft. Het nieuwe gebouw dient de belichaming te zijn van deze gedachte, die voor ons ook nog nieuw is, nauwelijks aan 't ontluiken. En wie beter dan Berlage, de idealist, — hij die in een groot cultuur-ideaal steeds zijn machtigste inspiratie heeft gevonden — is in staat, deze gedachte in een monument te verwezenlijken?
Ik geloof dan ook, dat zoo het Gemeentebestuur er toe zou kunnen kunnen besluiten, het grootsche plan te verwezenlijken, het zich zelve daarmede een eerezuil zou stichten in de herinnering van nog vele geslachten nà ons. Doch dit is een leeken-overtuiging, waarvan ik alleen maar hopen mag, dat ze van deskundige zijde met meer gezag moge uitgesproken worden. Op mijn terrein blijvende, mag ik wel uitspreken, dat bij verwerkelijking van het plan, den Haag de beste Concertzaal van het land zal bezitten; mogen de architekten er aan toevoegen, dat het ook tevens de schoonste zal zijn.

▫ ▫ ▫ ▫ ▫

Mededeelingen.

De *Tentoonstelling* van de ontwerpen van dr. H. P. Berlage wordt gedurende de maand Januari gehouden in de kleine zaal van Pulchri Studio, dagelijks van 10 tot 4 uur.

Als *Kerstgeschenk* kreeg ons Historisch Museum van den Heer Wouter Nijhoff een *Zakboekje van Johan de Witt*, door dezen in de laatste dagen zijns levens gebruikt.

Ook *Nieuwjaarsgeschenken* verwierven onze verzamelingen. Dr. Leo M. Son namelijk schonk aan het Oud-Archief een groote collectie brieven van Matthijs Maris; aan het Historisch Museum eenige bijzondere relieken van Jacob Maris, o.a. het tinnen bordje, dat op verschillende zijner kinderportretten voorkomt.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG III, No. 2. MEI 1921 AFLEVERING VII

P. C. Wonder. Cat. nr. 95.

Ter inleiding.

ONDER pratronaat van onzen Dienst wordt in ons Tijdelijk Gemeentemuseum voor moderne Kunst (Panorama Mesdag) een retrospectieve portrettentoonstelling gehouden, welke eene keuze omvat van het werk in ons land gemaakt tusschen 1730 en 1830. Het tijdperk wordt weinig gekend en te weinig gewaardeerd. Waar zoodoende deze tentoonstelling waarde kan hebben ten behoeve eene betere kennismaking vooral, heb ik gemeend de documenten, welke zij levert bijeen te moeten houden door een aflevering onzer Mededeelingen, voor den catalogus af te staan. Met enkele mededeelingen ter algemeene oriënteering leiden de twee ambtenaren van den Dienst als wier werk deze tentoonstelling kan worden beschouwd dezen catalogus in.

VAN GELDER.

Het portret in Nederland 1730—1830.

NIEMAND is onbekend met de grootheid onzer 17de-eeuwsche schilderschool of twijfelt aan de beteekenis der 19de-eeuwsche Hagenaars. De Utrechtsche primitieven-tentoonstelling heeft ons geleerd wat aan de 17de eeuwers vooraf ging ernstig te beschouwen. De kunsthandel heeft zich op de romantici geworpen en brengt hun arbeid weder binnen onzen gezichtskring. Het oogmerk van de inrichters dezer tentoonstelling is een nieuwe kennismaking tot stand te brengen tusschen de kunstminnenden van onzen tijd en een groote groep van vergeten meesters, de portret kunstenaars, die hier werkten van omstreeks 1730 tot omstreeks 1830.

Waarom alleen het portret? Waarom die tijdgrenzen? De beperking tot het portret was, gezien het toch reeds uitgebreid en bijkans geheel onontgonnen gebied, voorloopig aanbevelenswaard, al verdient ongetwijfeld te zijner tijd ook de ontwikkeling van de landschaps- en stadsbeeld-kunst nader te worden bekeken. Het voordeel der gekozen tijdgrenzen was, dat daardoor zijn uitgesloten, vóór het aldus afgebakend tijdperk: de schilders der barok, en daarnà: de romantici.

Die uitsluiting der barokportrettisten is noodig om een tijdperk te begrenzen waarin, ondanks de ontwikkeling, een eenheid van geest heerschte. Dezelfde reden bestond voor het achterwege laten der romantici, wier kunstopvatting sterker afweek van wat er onmiddellijk aan voorafging, dan de verschillende periodes van het nu behandelde tijdperk onderling deden.

Wij kunnen op een portret het groot gebaar van een prins, een veldheer, een machtig geestelijke, een met vorstelijke gunstbewijzen onderscheiden geleerde of kunstenaar, wel verdragen. De ruime allure van Rigaud's en Largillière's portretten waardeeren wij, al wordt ons hart niet geroerd, doch het valt ons moeilijk te genieten van de vaak verdienstelijke en vlotte techniek, de dikwijls fraaie, warme, volle kleuren, wanneer het betreft de op de Fransche hofkunst geïnspireerde portretten uit ons eigen baroktijdperk. Wij kunnen immers in die figuren niet anders zien, dan wat zij zijn: autoriteiten van bescheiden afmeting, die zich trachten voor te doen als groote persoonlijkheden.

Hoe komt het dat Largillière er wel in slaagt zijn kapiteins als generaals, zijn abbé's als kardinalen, zijn provinciale jonkers als pairs voor te dragen? Dat was, omdat in Frankrijk, in dit tijdperk van opgezweepte glorie, ook de schilder van het portret daardoor bevangen was, omdat zijn oog die lieden, die zich werkelijk het zelfbewustzijn van groote mannen opdrongen, ook zoo zag. Omdat die comedie doorleefd, dus goed gespeeld was. In haar valschheid was zij echt.

Dit konden onze vaderlandsche barokportrettisten ons echter niet geven. Bij ons was de nabootsing welbewust.

Onze notabelen waren geen selfmade men meer, zij waren het derde geslacht, zeker van hun vermogen, zeker van hun positie, de vertegenwoordigers eener invloedrijke Mogendheid. Zij moesten tusschen hunne buitenlandsche standgenooten zich als gelijken doen gelden. Frankrijk gaf den toon aan: kleeding, levenswijze, decoratieve- en schilderkunst inspireerden zich overal op de Fransche. Doch slechts de allerbovenste laag kreeg daardoor haar typisch karakter. Hoe grooter in een land de groep aanzienlijken was, hoe meer verspreid de quasi-Fransche cultuur. In ons land met al zijn steden, die ieder een centrum waren, met zijn vele regentengeslachten, met zijn, voor het kleine gebied, talrijke hoogescholen, met zijn landadel, waartusschen de hooge adel door uitsterven of emigratie verdwenen was, met zijn invloedrijke predikanten, waaronder nauwelijks rangverschil bestond, waren de notabelen op ieder gebied talrijk, overal verspreid, onderling niet sterk afwijkend in rang en betrekkelijk niet hoog verheven boven het volk.

Het resultaat was een gelijkmatige verspreiding en een algemeen overnemen van de Fransche pastiche. Doch onder dien uiterlijken opschik bleef het volk, zooals ieder volk altijd heeft gedaan, zijn eigenaardig karakter behouden, dus ook zijn burgerlijkheid, die, de oorsprong van onzen bloei, in de 17de eeuw onze deugd was, doch in het baroktijdperk, als element in strijd met het nagebootste voorbeeld, als een fout werd gevoeld. Het was een fout, die aan onze barokkunst het onnatuurlijke aanzien gaf, dat er een typische eigenschap van is.

Toen de levenslustige Regent van Frankrijk het vermoeide, en in den grond niet deftige Fransche volk, van zijn tot lastigen druk geworden grootschheid verloste en er een blijder, losser toon kwam te heerschen in Frankrijk's centrum, moesten de aanzienlijken uit de andere volken zich aan dezen toon aanpassen. Hoe dichter bij het volk die kring aanzienlijken stond, in hoe breeder lagen de oude toon was doorgedrongen, hoe grooter moeilijkheid de omzwaai opleverde.

Die weidsche comedie had ook ons land vermoeid; het ophouden van de grootheid der Republiek werd een last, toen die grootheid zelf schijn werd, toen de invloed in het Europeesche concert afnam en nog slechts onze rijkdom tot een zeker ontzien dwong. Het vervallen van de noodzaak dit comediespel vol te houden, werd dankbaar ondervonden. De burgerlijkheid, die ons in het tijdperk van achteruitgang voor al-

geheel verval behoeden zou, hernam hare rechten, zelfs de regenten schaamden zich weer minder kooplieden te zijn. Eén ding echter belette ons, bij het weder verburgerlijken, hieraan een oprecht eenvoudige uitbeelding te geven. Dat was: de „deftigheid", dat onvertaalbaar begrip, dat overal samengaat met aanzien van een in den grond eenvoudige klasse. Die deftigheid had een dankbare vormgeving gevonden in de barok, al was die dan ook ontstaan in een weidscher sfeer. Het gevolg was een aanhouden van de vormen der barok, terwijl het leven zelf zijn barokkarakter verloor.

Wanneer wij 1730 namen als het aanvangsjaar der door ons gekozen periode is het dus, omdat dan ongeveer begint het krachtig doorbreken der burgerlijkheid onder de nog uiterlijk voortbestaande barokvormen. Wij zien weder naar voren komen die typisch Nederlandsche kunstuiting: het portret in de eigen omgeving. Wel hult nog een sierlijke draperie den weltevreden neerzittenden burger, valt een in rijke plooien opgenomen gordijn over den achtergrond van een huiselijke omgeving, over een vriendelijken inkijk in een net onderhouden tuin, doch men schaamt zich niet meer over zijn weliswaar goed gestoffeerd, maar toch allerminst grootsch interieur, tuin of landhuis. Men laat geen portret meer maken om voor het nageslacht als de zelfbewuste leider te blijven pronken, maar wil een herinnering aan zichzelf als deel van het gezin, aan de welbekende kamer, aan den bloemhof vol jeugdherinneringen nalaten voor kinderen en kindskinderen; men wil niet de symbolen van macht vereeuwigen, maar die van de populariteit van vaders fraaie preeken, van grootvaders ijver voor zijn handelskantoor, men wil doen onthouden hoe sierlijke handwerken mama kon borduren; hoe lief Coosje airtjes zong voor het klavier, hoe dapper kleine Jantje zijn bokje temde. Men hervond de burgerlijke intimiteit. De schilders hadden ook geen golvende allongepruiken meer, geen vorst maakte ze „ridder", 't waren geen „kunsthelden", 't waren hardwerkende burgers, met hun zorgjes en hun succesjes, en met welwillende beschermers, van weinig hooger staat dan zijzelf, die smulden van hun met ijver verzameld kunstkabinet in hun niet al te groot huis. Men genoot van het huiselijke leven, 's winters in stad en 's zomers op het land.

Met de schilders van dat tijdperk vangt onze tentoonstelling aan. Langzamerhand zien wij kleine veranderingen plaats grijpen; de fijnschilderij, het verworden legaat der Leidsche 17de eeuwers, is dankbaar bij het teruggekeerde kleine formaat der portretstukken een ruimer terrein te vinden; verder in de 18de eeuw zien wij de patriotsche middenstanders den „verlichte" uithangen; men dringt dieper door in de

J. Buys. Cat. nr. 5

realiteit; later krijgt de quasi-klassiek-georiënteerde Davidschool eenigen invloed. Maar het algemeen karakter blijft: intimiteit. Die intimiteit kenmerkt ook de verhouding tot den kunstenaar; hij wordt niet, als hij obscuur is, met onderscheiding bejegend, maar hij speelt met de kinderen vóór zij gaan poseeren, hij drinkt zijn glaasje en rookt zijn pijp met den heer des huizes in den koelen koepel, met het uitzicht over de groene weiden. Hij is de evenmensch van zijn begunstiger.

De eindgrens van 1830 valt ongeveer samen met de ontplooiing der romantiek hier te lande; met den wederaanvang van wij zouden haast zeggen: de bestudeerde aanstellerij, van sentimentaliteit tegenover de buitenwereld inplaats van sentiment tegenover de naastbestaanden.

De periode, waarvoor thans aandacht wordt gevraagd, de periode dus, die uitmuntte door haar intiem karakter, is juist degene, die het minst bekend is. Men kent de namen van Adriaan van der Werff, van Constantijn Netscher, van Carel de Moor, van Willem van Mieris eenerzijds, van Kruseman en Pieneman en Ary Scheffer anderzijds, ook al is hun genre niet bemind, maar wat tusschen hen ligt is voor verreweg de meesten der belangstellenden in kunst volslagen onbekend. Dat ligt voor een groot deel juist aan die intimiteit, die nauw verwant is met bescheidenheid.

In één stad slechts onder alle steden van ons land maakte men zich bezorgd, dat zij niet slagen zoude in het getrouw opvolgen der Parijsche recepten, n.l. de residentie en diplomatenstad, den Haag. Sommige inwoners waren dan ook

werkelijk grands-seigneurs, en eischten, dat hun mondaniteit werd vastgelegd door schilders, die dat verstonden. Deze neiging had ten gevolge, dat den Haag zich met den afval der Fransche school moest tevreden stellen.

Wij gelooven, dat de indruk van de tentoonstelling zal zijn die van een verrassend algemeen karakter, ondanks de verschillen van techniek en opvatting; en vooral van een bijna totaal afwezig zijn van directen buitenlandschen invloed, zoodat men hier werkelijk van een Nederlandsche school kan spreken. Liotard gaat, zonder een spoor in de werkwijze van anderen na te laten weer heen; de sinds kort ook in Frankrijk weer gewaardeerde Aved neemt geen leerlingen mee als hij Willem IV geportretteerd heeft; Tischbein's bewonderde portretten verleiden geen Hollander tot mondaine pogingen; Latour, logé bij de Tuylls op Zuilen, wordt buiten den naasten familiekring van den gastheer nauwelijks opgemerkt; Perronneau is dankbaar voor het goede onthaal, doch heeft zelf het gevoel meer gekregen dan gegeven te hebben; Hodges, aanvankelijk in zijn teekening geheel behoorend tot de Engelsche school, vormt geen leerlingen, die hem daarin volgen.

Ook de Nederlanders, die in het buitenland zijn geweest, komen in den grond onveranderd terug; niemand zal in George van der Mijn, die in Engeland is opgevoed, in Philips van Dijk, die in nauwe relatie tot het Casseler hof stond, belangrijke vreemde elementen kunnen ontdekken. Wouter Mol, die David's leerling was, toont zich in een groot Haarlemsch regentenstuk geheel Hollander. Bleek aldus onze traditie inwendig sterk, haar invloed op hier werkzame bekwame buitenlanders was niet groot. Waarschijnlijk kwam dit doordat die buitenlanders hier geacht werden juist om die eigenschappen, die de Nederlanders nu eenmaal niet bezaten.

Onder de kunstenaars, wier werk getoond wordt, zijn slechts weinig oude bekenden. Als zoodanig kan men slechts eenige buitenlanders betitelen en één landgenoot: Troost. De bekendheid van dezen laatste is echter meer het gevolg van de populariteit der naar hem gegraveerde theaterscènes en illustratief aantrekkelijke tafereelen uit het huiselijk leven, dan van werkelijke waardeering van zijn kunstenaarschap, dat meenen wij, ook niet zóó uitmuntte boven dat zijner tijdgenooten als tot dusverre gedacht werd.

Wij meenen, dat wij er in het algemeen wel in geslaagd zijn om hoofdzakelijk uit particulier bezit iets bijeen te brengen, dat een vrij volledig beeld geeft van het deugdelijk werk, dat op ieder gebied der portretkunst in het behandelde tijdperk is tot stand gekomen. Ook de bekende vreemdelingen ontbreken niet. Groote namen zullen niet tengevolge van deze tentoonstelling aan de rij onzer bekende kunstenaars worden toegevoegd, maar wel zal, meenen wij, de erkenning uit het hier thans aangebodene voortkomen, dat eerlijke kunst, met haar eigen goede qualiteiten, is voortgebracht door een aantal bekwame meesters, die aandacht en waardeering verdienen. Helaas ontbreken eenige moeilijk misbare of gaarne opgenomen figuren. Van George van der Mijn konden wij geen werkelijk goed stuk vinden, waarvan het exposeeren mogelijk was. [1]) Zooals wij hadden gehoopt, is inderdaad een werk uit Latour's Hollandsch verblijf voor den dag gekomen, wij mochten er echter niet de beschikking voor krijgen. Een portretbuste door J. B. Xavery kwam hier te lande niet voor den dag. Misschien zullen sommigen hier nog andere namen missen, die, door hun persoonlijk goed bekende werken, voor hen een zekere beteekenis hebben. In de meeste gevallen zal een welbewust achterwege laten hiervan de oorzaak zijn. De meest voorkomende kunstenaars zijn niet altijd de beste en, waar volledige vertegenwoordiging van alle toenmaals werkende kunstenaars niet gewenscht en bovendien practisch onmogelijk was, moest een keuze worden gedaan. Niettegenstaande de genoemde en andere tegenvallers bij het bijeenbrengen dezer portretten, durven wij met goed vertrouwen het verkregen geheel vertoonen, en is onze algemeene ondervinding van de bezitters, openbare lichamen, vereenigingen of particulieren van dien aard, dat wij niet anders dan groote erkentelijkheid kunnen gevoelen voor de tegemoetkomendheid en belangstelling der eigenaars, waardoor het bijeenbrengen van het thans gebodene een onverdeeld genoegen was. Ook aan hen, die door het deelnemen in een garantiefonds onze onderneming hielpen mogelijk maken, wordt hier onze hartelijke dank gebracht.

A. STARING.
G. KNUTTEL Wzn.

Schilderijen en Pastels.

(De maten, in c.M., zijn die van het beschilderde of beteekende oppervlak binnen de lijst).

VAN AMEROM, H. J., 's-Gravenhage 1777—Arnhem 1833.

1. De schilder in zijn atelier met vrouw en kind. Ol., d., h. 55, br. 41. Gem. r. ben.: *H. J. van Amerom 1804.*
   De Heer C. G. 't Hooft, Amsterdam.

[1]) Ten einde hem niet geheel te laten ontbreken, zijn op het laatste oogenblik de beide bekende portretten uit het Mauritshuis opgenomen, hoewel in het algemeen ontleenen aan bekende openbare verzamelingen vermeden werd.

BOLOMEY, Benjamin, Lausanne 1739—Lausanne 1819. Werkte te 's-Gravenhage 1763—1792.

2. De schilder zelf. Ol., d., h. 80, br. 63.
Academie van Beeldende Kunsten, 's-Gravenhage.

BUYS, Jacobus. Amsterdam 1724—Amsterdam 1801. Leerling van C. Pronk en C. Troost. Werkte te Amsterdam.

3. J. B. Th. van Eeckhout. Ol., d., h. 85,5, br. 69,5. Gem. op de lambrizeering : *J. Buijs, F 1766.*
Museum Amstelkring, Amsterdam.

4. J. F. de Roy, echtgenoote van den voorgaande. Ol., d., h. 85,5, br. 69,5. Gem. onderaan de driepoot : *J.Buijs, F 1766.*
Inzender als voren.

5. Onbekende heer. Ol., p., h. 24,5, br. 22,5. Gem. op de tafel.: *J. Buijs F 1766.*
De Heer Carl Baar, Amsterdam.

CELS, Cornelis, Lier 1778—Brussel 1859. Werkte na 1815 in Nederland, vooral te Rotterdam.

6. Mr. A. Hoynck v. Papendrecht 1764—1837. o.a. lid 2e K. S. G., dijkgraaf van Schieland. Ol., d., h. 69, br. 55,5. Gem.: *C. Cels, 1837.*
De Heer J. Hoynck van Papendrecht. 's-Gravenhage.

7. P. Loeff Heshusius, echtgenoote van voorgaande. Gem. : *C. Cels 1837.*
Inzender als voren.

DE LA CROIX, Pieter Frederik, in Frankrijk c. 1709—Den Haag 1782. Werkte sinds 1753 in Nederland, vooral te 's-Gravenhage.

8. Mr. A. C. W. Staring van den Wildenborch, 1767—1840. Pa., h. 33,5, br. 26. Gem. r. bov.: *P. F. D. La Croix, fecit 1773.*
De Heer W. A. Staring, Dordrecht.

DAIWALLE, Jean Augustin, Keulen 1786—Rotterdam 1850. Leerling van A. de Lelie. Werkte te Amsterdam en Rotterdam.

9. Onbekend kunstenaar. Pa., h. 37, br. 29.
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

DECKER, Frans. Haarlem 1684—Haarlem 1751. Leerling van R. de Hooghe. Werkte te Haarlem.

10. Willem Barnaart, 1728—1779. Ol., d., h. 123 br. 132. Gem. op de kapiteelen der pilasters : *F. Decker F. Anno 1738.*
Jhr. L. G. Boreel, Huize „Vogelenzang" Bennebroek.

VAN DIJK, Philip, Amsterdam 1683—'s-Gravenhage 1753. Leerling van Arnold Boonen. Werkte te Middelburg en te 's-Gravenhage.

11. Mr. Simon van Slingelandt, 1664—1736. Raadpensionaris van Holland. Ol., d., ov., h. 85, br. 65.5. Gem. r.: *P. van Dijk, ft. 1728.*
Jhr. Mr. D. A. W. van Tets van Goudriaan, 's-Gravenhage.

VAN GEELEN, Christiaan, geb. Utrecht 1755. Werkte te Utrecht.

12. Mr. C. M. van Hengst, 1771—1848 en zijne echtgenoote W. C. G. E. bsse. Sloet tot Diepenbroeck, 1783—1832. Ol., d., h. 62, br. 75. Gem. op den stoel l. : *C. van Geelen, fecit 1806.*
Mevr. Grothe van Schellach—van Hengst, Utrecht.

13. Mr. C. G. van Hengst, 1776—1826 en zijne echtgenoote jkvr. C. Strick v. Linschoten 1778—1850. Ol., d., h. 62, br. 75. Gem. r. ben. : *C. van Geelen, fecit 1806.*
Inzendster als voren.

HAAG, Tethar Philip Christian, Cassel 1737—'s-Gravenhage 1812. Leerling van zijn vader, J. F. C. Haag, Hofschilder van Prins Willem V.

14. Aart Schouman, 1710—1792. Ol., p., ov., h. 24, br. 19. Op de achterzijde is geschilderd: Aart Schouman uit Vriendschap geschilderd voor de heer F. Scheurleer door T. P. C. Haag.
Dr. D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage.

15. Generaal J. van Kretschmar van Wijk, Veen en Aalburg, 1721—1792. Ol., d., h. 56, br. 63,5. Gem. r. ben. : *T. P. C. Haag f. 177 . . .*
Jhr. J. A. van Kretschmar van Veen, Huize „Heidepark" Hilversum.

HENDRIKS, Wybrand. Amsterdam 1744—Haarlem 1831. Werkte te Haarlem.

16. Jhr. O. W. J. Berg van Dussen—Muilkerk en Middelburgh, 1752—1825, directeur van den Levantschen Handel. Ol., d., ov., h. 81,5, br. 64. Gem. r. : *W. Hendriks Pinxit 1790.*
Mevr. de Douairière Berg van Dussen—Muilkerk en Middelburgh—Lenting, Bilthoven.

17. Jan van Walré, 1759—1837, dichter en uitgever. Ol., d., h. 68, br. 55. Gem. r. ben. : *W. Hendriks Pinxit 1787.*
Mevr. de Bordes—van Walré, Utrecht.

18. Maria Kops, 1763—1821, echtgenoote van voorgaande met haar dochtertje. Ol., d., h. 68, br. 55. Gem. r. ben. : *W. Hendriks Pinx 1787.*
Inzendster als voren.

19. W. van der Vlugt, 1787—1850. Ol., p., h. 20, br. 17,5. Gem l. : *W. Hendriks 1803.*
Prof. Mr. W. van der Vlugt, Leiden.

20. F. van der Vlugt, geb. 1789. Ol., p., h. 20, br. 17,5. Gem. r.: *Hendri(ks) 1803.*
Inzender als voren.

HODGES, Charles Howard, Londen 1764—Amsterdam 1837. Sinds 1788 in Nederland werkzaam.

21. W. E. Boreel, 1792—1868, echtgenoote van W. G. F. graaf van Reede, 9den graaf van Athlone. Ol , d., h. 75, br. 60.
Jhr. Mr. J. W. G. Boreel van Hogelanden, Huize „Waterland" Velzen.

Corn. Troost. Cat. nr. 88.

22. Salomon baron Dedel, 1775—1846, laatstelijk gezant te Londen. Ol., d., h. 177, br. 96,5.
Jhr. G. S. Boreel, Huize Westerhout, Wijk a. Duin.

23. M. A. P. Smissaert, 1773—1819, o.a. in 1808 prefect van het Kon. Paleis te Amsterdam, in de uniform van officier bij het regiment Gardes te paard, (vóór de omwenteling). Ol., d., h. 67, br. 49.
Jhr. F. A. E. L. Smissaert, Laren N. H.

24. Bernardus de Bosch, 1742—1816, latijnsch dichter. Ol., d., h. 76, br. 60,5.
De Heer J. A. G. N. de Vries, 's-Gravenhage.

25. Prof. I. W. te Water, 1740—1822. Ol., d., h. 84,5, br. 68. Gem. l.: *C. H. Hodges, Fec.: 1818.* Daiwaille lith.
Kon. Academie van Wetenschappen, Amsterdam.

26. H. M. Wttwaal van Stoetwegen, 1779—1834, later echtgenoote van Mr. J. Hinlopen. Ol., tin., ov., h. 16, br. 14,5.
Prof. Mr. W. van der Vlugt, Leiden.

27. A. M. gravin van Heemskerck, echtgenoote van G. F. de Bosset. Pa., ov., h. 33, br. 28. Daiwaille lith.
Jhr. F. Teding van Berkhout, Haarlem.

28. Jhr. Mr. J. G. H. van Tets van Oud- en Nieuw Goudriaan, 1812—1885, later o.a. Minister van Binnenlandsche Zaken en van Financiën. Pa., ov., h. 26, br. 22,5 vervaardigd in 1817.
Jhr. Mr. D. A. W. van Tets van Goudriaan, 's-Gravenhage.

29. Coenraad Hovens, lid der Nat. Vergadering. Pa., ov., h. 31, br. 25, Vinkeles sc.
Jhr. P. Quarles van Ufford, Haarlem.

30. Onbekend bejaard heer. Pa., ov., h. 27, br. 22.
Jonkvr. L. H. B[sse]. Schimmelpenninck van der Oye, Huize „Duivenvoorde", Voorschoten.

31. Onbekende bejaarde dame. Pa., ov., h. 26,5, br. 22.
Inzendster als voren.

32. Onbekende jonge dame. Pa., ov., h. 26,5, br. 22.
Inzendster als voren.

33. Onbekende jongen. Pa., ov., h. 26,5, br. 22.
Inzendster als voren.

34. Onbekende jongen. Pa., ov., h. 26,5, br. 22.
Inzendster als voren.

35. Abraham Bowier, 1760—1807, predikant te 's-Gravenhage. Pa., ov., in rh. h. 37, br. 32. Ch. H. Hodges, sc. 1795.
Kap. t. Z. J. Wolterbeek Muller, 's-Gravenhage.

JELGERSMA, Tako Hajo. Harlingen 1702—Haarlem 1795. Werkte sinds 1752 te Haarlem.

36. Haarlemsch burgemeester uit het geslacht Van Dijk. Pa., h. 51, br. 52. Gem. r. bov.: *Tako Jelgersma ad viv. faciebat 1752.*
Jhr. Mr. D. A. W. van Tets van Goudriaan, 's-Gravenhage.

37. Cornelia van Brakell, 1754—1823, later echtgenoote van Mr. H. W. baron van Aylva van Waardenburg. Pa., h. 41,5, br. 31,5. Gem. r. bov.: *T. H. J.* (aaneen) *ad vivam faciebat.*

JONXIS, Jan Lodewijk. Utrecht 1789—nà 1859.

38. A. M. Jungius, 1767—1843, echtgenoote van Mr. Th. de Vries. Ol., p., h. 26, br. 22,5. Gem. r. bov.: *J. L. Jonxis.*
Mr. J. de Vries van Doesburgh, 's-Gravenhage.

VAN DER KOOI, Willem Bartel. Augustinusga 1768—Leeuwarden 1837. Werkte vnl. te Leeuwarden.

39. Mr. Rhijnvis Feith, 1753—1824, letterkundige. Ol., d., h. 84, br. 68. O. d. achterzijde gem.: *geschilderd door W. B. van der Kooi: in Junij 1819.*
Kon. Academie van Wetenschappen, Amsterdam.

40. Prof. I. H. van Swinden, 1746—1823. Ol., d., h. 84, br. 68,5. Gem. o. d. achterzijde: *Geschilderd door W. B. van der Kooi, in Februari 1820.*
Inzender als voren.

41. A. M. Groeninx van Zoelen, 1768—1828, echtgenoote van Jhr. D. F. Sirtema van Grovestins. Ol., d., h. 116,5, br. 93. O. d. achterzijde gem.: *geschilderd door W. B. van der Kooi, 1818.*
Mevr. de Douairie. B[se]. Sirtema van Grovestins—van Hardenbroek, 's-Gravenhage.

DE LELIE, Adriaan. Tilburg 1755—Amsterdam 1820. Werkte vnl. te Amsterdam.

42. Een dame uit het geslacht de Bosch. Ol., p., h. 45,5, br. 37.
Jonkvr. C. de Bosch Kemper, Amersfoort.

43. C. J. Wolterbeek, 1766—1845, vice-admiraal. Ol., p., h. 37, br. 32. Gem. r. bov.: *A. de Lelie ft. Ao. 1816.*
Kap. t. Z. J. Wolterbeek Muller, 's-Gravenhage.

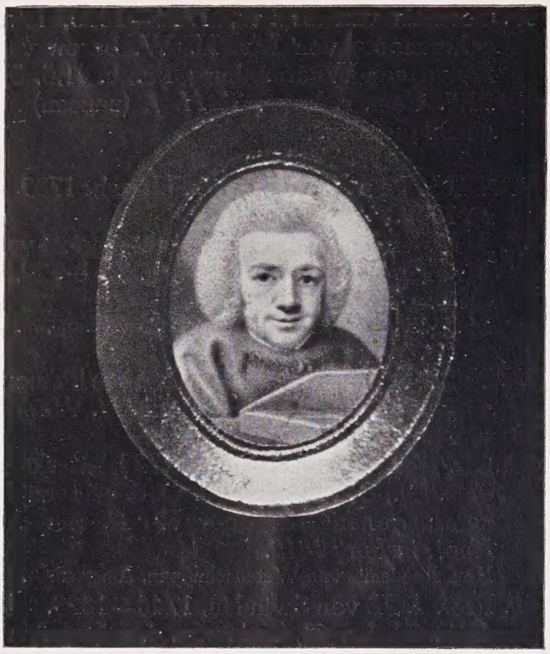
44. J. Engbers, 1771—1855, echtgenoote van den voorgaande. Ol., p., h. 37, br. 32. Gem. r. bov.: *A. de Lelie. ft, Ao. 1816.*
Inzender als voren.

LIOTARD, Jean Etienne. Genève 1702—Genève 1789. Bezocht tweemaal Nederland.

45. Onbekende heer Pa., h. 53, br. 42. Gem. l. bov.: *par J. E. Liotard 1757.*
Jhr. G. S. Boreel, Huize Westerhout, Wijk aan Duin.

46. Onbekende dame, pendant van het voorgaande. Pa., h. 52,5, br. 42. Gem. r. bov.: *par J. E. Liotard, 1757.*
Inzender als voren.

VAN MIERIS de Jonge, Frans, Leiden 1689—Leiden 1763. Leerling van zijn vader Willem van Mieris.



J. Marinkelle. Cat. nr. 116.

47. Leonard van Heemskerk † 1771. Ol., p., h. 23, br. 17. Gem. l. ben : *F. V. Mieris Fecit Ao. 1733.*
Sted. Museum de Lakenhal, Leiden.

MOL, Wouterus. Haarlem 1786—Haarlem 1857. In 1808 leerling van David te Parijs.

48. De schilder zelf. Pa., ov., in rh. h 28,5, br. 21,5.
Prof. Mr. W. van der Vlugt, Leiden.

MORITZ, Louis, 's-Gravenhage 1773—Amsterdam 1850.

49. Abraham Blussé de Jonge, 1772—1850. Ol., d., h. 79, br. 64.
Mr. P. Blussé van Oud-Alblas, Dordrecht.

VAN DER MIJ, Hieronymus, Leiden 1687 —na 1751. Leerling van Frans van Mieris de Jonge.

50. A. van der Goes Wzn., 1719—1759. Ol., p., h. 50,5, br. 41. Gem. in het m.: *H. van der Mij, fec.*, en, r.: ben. *1733.*
Douairᵉ. Bˢˢᵉ. van der Goes van Dirxland—Franssen van de Putte, 's-Gravenhage.

VAN DER MIJN, George. Londen 1723—Amsterdam 1763. Leerling van zijn vader Herman van der Mijn te Londen. Na diens dood in 1741 begaf hij zich naar Amsterdam.

51. Cornelis Ploos van Aemstel, 1726—1798, dilettant en kunstbeschermer te Amsterdam. Ol., d., h. 55, br. 46. Gem. l. ben. : *G. van der Mijn 1748.*
Kon. Kab. van Schilderijen, 's-Gravenhage.

52. Elisabeth Troost, echtgenoote van den voorgaande. Ol., d., h. 55, br. 46. Gem. r. ben. : *G. van der Mijn, 1748.*
Inzender als voren.

VAN NIJMEGEN, Dionys, Rotterdam 1705—Rotterdam 1798. Zoon en leerling van Elias van Nymegen. Werkte te Rotterdam.

53. De schilder zelf in 1775. Ol., k., ov., h. 16,5, br. 12,5. Uitvoerige vermelding op de achterzijde. J. Ditmar sc.
Rijksmuseum, Amsterdam.

54. Steven Hoogendijk, 1697—1788. Uurwerkmaker, Stichter van het Bataafsch Gen. v. Proefonderv. Wijsbeg. te Rotterdam. Ol., d., h. 47, br. 38. Gem. l. ben.: *D. van Nymegen.*
Bat. Gen. v. Proefonderv. Wijsbeg. te Rotterdam.

PALTHE, Jan. Deventer 1719—Leiden 1769. Leerling van zijn vader Gerard Jan Palthe, vnl. werkzaam te Leiden.

55. Lambertus van der Waerd, chirurgijn te Leiden. Ol., d., h. 86, br. 65. Gem. l. ben.: *J. Palthe fec.*
Sted. Museum de Lakenhal te Leiden.

PERRONNEAU, Jean Baptiste. Parijs 1715 (?)—Amsterdam 1783. Was in Nederland 1754, 1761 (?) 1763, 1771—72, 1780, 1783.

56. Arent van der Waeyen 1684—1767, vroedschap van Amsterdam, Pa., h. 55,5, br. 43,5. Vervaardigd in 1763.
G. J. K. Baron v. Lynden van Nederhorst, Nederhorst den Berg.

57. Sara Hinlopen 1688—1775, echtgenoote van den voorgaande Pa., h. 55,5, br. 43,5. Vervaardigd in 1763.
Inzender als voren.

58. Een officier uit het geslacht van Kretschmar. Pa., h. 60, br. 46,5. Gem.: *Perronneau peintre du Roy en 1754 à la haye.*
Jhr. J. A. Kretschmar van Veen, Hilversum.

POTHOVEN, Hendrik, Amsterdam 1725 — 's-Gravenhage 1795. Leerling van Philip van Dijk. Werkte te Amsterdam.

59. Het gezin van Jacob Swarth. Ol., d., h. 70,5, br. 81,5. Gem. r.: *H. Pothoven, Ao. 1775.*
Mevr. Insinger—Gleichman, Laren.

QUINKHARD, Jan Maurits. Rees 1688—Amsterdam 1772. Leerling o.a. van A. Boonen en N. Verkolje. Werkte vanaf 1710 te Amsterdam, tijdelijk te Utrecht.

60. Familiegroep in een kamer. Ol., d., h. 64, br. 72. Gem. op onderstel v. h. spinet: *J. M. Quinkhard, Pinxit 1745.*
De Heer D. S. Granaat, Amsterdam.

61. Mr. G. P. Boudaen, 1704—1781 burgemeester van Amsterdam, bewindh., O. I. C., en zijne echtgenoote C. M. Romswinckel, 1704—1750. Ol., d., h. 53, br. 47. Gem. i. h. m.: *Quinkhard pinxit 1736.*
Mevr. de Wed. Grothe v. Schellach—van Hengst.

62. Petrus van Musschenbroek, 1692—1761, hoogleeraar in de geneeskunde te Utrecht. Ol., p., h. 30, br. 25. Gem. r. ben.: *J. M. Quinkhard, pinxit 1738.*
Gem. Museum 's-Gravenhage (bruikleen Mevr. van Musschenbroek von Balluseck).

63. A. van de Water 1695—1732, echtgenoote van den voorgaande. Ol., p., h. 30, br. 25. Na haar dood geschilderd.
Inzender als voren.

SCHEFFER, Johann Bernard. Homburg 1765 (?)—Amsterdam 1809. Leerling van een der Tischbeins. Vanaf 1788 in Nederland nawijsbaar. Werkte te Dordrecht, 's-Gravenhage en Amsterdam. Hofschilder van koning Lodewijk.

64. Ary Scheffer, 1795—1858, kunstschilder, als kind. Ol., p., h. 41, br. 33,5.
Scheffer-Museum, Dordrecht.

65. Pieter van Beest, gest. 1828. Ol., p., h. 52,5, br. 41,5.
Mr. P. Blussé van Oud-Alblas, Dordrecht.

66. Mej. P. C. van der Koog. Ol., p., h. 82, br. 74.
Scheffer-Museum, Dordrecht.

SCHMIDT, Izaak. Amsterdam 1740—Amsterdam 1818. Leerling van Quinkhard. Werkte te Amsterdam, was ook schrijver en dichter.

67. Willem Frederik Erfprins v. Oranje. Pa., ov., h. 29,5, br. 23,5. Gem.: *Schmidt Fecit.*
Dr. D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage.

68. Heerenportret. Pa., ov., h. 25,5, br. 18,5, Gem.: *Schmidt fecit.*
Mevr. de Douaire. Bsse. van der Goes v. Dirxland—Franssen van de Putte, 's-Gravenhage.

69. Carel Wouter Visscher, 1734—1802, pensionaris van Amsterdam. Pa., h. 23,5, 18,5, Bause sc. Vinkeles sc.
Jhr. Mr. Dr. E. A. van Beresteijn, 's-Gravenhage.

SCHOUMAN, Aert. Dordrecht 1710—'s-Gravenhage 1792. Leerling van A. van de Burg. Werkte te Dordrecht en 's-Gravenhage.

70. De schilder zelf. Ol., d., h. 63, br. 80, Gem. r. ben.: *A. Schouman 1754.*
Dordrechts Museum.

SPINNY. Guillaume de, Brussel 1721—'s Gravenhage 1785. Sinds 1756 in 's-Gravenhage werkzaam.

L. Temmink. Cat. nr. 126.

71. Mr. Ocker Gevaerts van Geervliet Simonshaven en Biert, 1735—1807, burgemeester v. Dordrecht, bewindh. O.I.C Ol., d., h. 94, br. 71,5, gem. l. ben.: *Spinny fec. 1763.*
Mevr. de Douaire. Gevaerts van Simonshaven—Gevers Deynoot, 's-Gravenhage.

72. F. Braets, 1745—1777, echtgenoote van den voorgaanden. Ol., d., h. 94, br. 71,5, Gem. r.: *Spinny 1762.*
Inzendster als voren.

73. Gen. Maj. W. A. Sirtema van Grovestins, 1740—1813, Gecommde ten Landdage v. Friesland en ter Verg. v. H. H. M. Ol., d., ov. h. 85 br. 67. Gem. op de achterz.: *Spinny fecit 1786.*
Mevr. de Douaire. Bsse. Sirtema van Grovestins—van Hardenbroek, 's-Gravenhage.

74. J. J. Bouwens, 1741—1793, echtgenoote van den voorgaande. Ol., d., ov. h. 75, br. 56,5.
Inzendster als voren.

STOLKER, Jan, Amsterdam 1724—Rotterdam 1785, Leerling van J. M. Quinkhard. Werkte te 's-Gravenhage en Rotterdam.

75. Een onbekend heer (de vader van den schilder?). Ol., p., ov., h. 19,5, br. 15. Gem.: *J. Stolker Pinx 1750.*
Dr. J. A. Molhuysen, 's-Gravenhage.

76. Een onbekende jongen (de zoon van den schilder?) Ol., p., ov., h. 21, br. 16. Gem.: *J. Stolker Pinx 1755.*
Inzender als voren.

77. Een onbekend meisje (de dochter van den schilder?) Ol., p., ov., h. 21. br. 16. Gem.: *J. Stolker Pinx 1755.*
Inzender als voren.

TEMMINCK, Leonardus, 's-Gravenhage 1753—Amsterdam 1813. Werkte o.a. te 's-Gravenhage, vnl. miniaturist.

78. Everhardus v. Campen, 1700—1783, klerk ter Griffie van de Staten-Generaal. Pa., h. 38, br. 29,5. Gem. r. bov.: *L. Temminck Pinxit.*
Mr. P. A. N. S. van Meurs, 's-Gravenhage.

THEPASS, Herman. Anholt 1785—Zaandam 1847. Werkte tot 1827 te Zutphen.

79. Sybilla Paulina Sanderus, 1741—1831, echtgenoote van Jan David Wolterbeek. Pa., h. 55, br. 46.
Kap. t. Z. J. Wolterbeek Muller, 's-Gravenhage.

TISCHBEIN, Johann Friedrich August Maastricht 1750—Heidelberg 1812. Leerling van zijn vader Johann Valentin Tischbein en zijn oom Johann Heinrich Tischbein. Werkte o.a. in Den Haag.

80. Onbekende dame. Ol., d., ov., h. 69, br. 54,5. Gem. r. ben.: *Tischbein 1788.*
Mevr. de Douaire. Bsse. van der Goes v. Dirxland—Franssen van de Putte, 's-Gravenhage.

81. Mr. O. P. baron Groeninx van Zoelen, heer van Ridderkerk, 1767—1848. Ol., d., ov., h. 64,5, br. 52. Gem. l. ben.: *Tischbein 1877.* (Wapen later opgeschilderd).
Mr. O. F. Baron Groeninx v. Zoelen, 's-Gravenhage.

82. C M. A. van Staveren, 1770—1827, echtgenoote van den voorgaande. Ol., d., ov., h. 65, br. 52,5. Gem. l. ben.: *Tischbein 1788.* (Wapen later opgeschilderd.)
Inzender als voren.

83. J. E. Groeninx van Zoelen, 1764—1784, echtgenoote van Jhr. Mr. P. v. d. Heim. Ol., d., ov., h. 62,5, br. 49,5. (Wapen later opgeschilderd.)
Inzender als voren.

84. Mansportret. Ol., d., ov., h. 68,5, br. 53. Gem. l. ben.: *Tischbein p. 1797.*
Jhr. Mr. J. W. G. Boreel van Hogelanden, Waterland Velzen.

85. Bernardus de Bosch, 1742—1816 lat. dichter. Ol., d., h. 26, br. 21. Gem.: *Tischbein p.: 1794.*
Jonkvr. C. de Bosch Kemper, Amersfoort.

TOZELLI Francesco (geb. Bologna ?). Werkte te Amsterdam omstreeks 1800.

86. P. C. J. v. Weede, 1771—1842, echtgenoote van Jhr. Mr. J. W. v. Loon. Pa., h. 29,5, br. 23,5.
Jhr. W. A. van Loon, Amsterdam.

87. Onbekende dame. Pa., h. 29,5, br. 24. Vervaardigd in 1822.
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

TROOST, Cornelis. Amsterdam 1697—Amsterdam 1750. Werkte te Amsterdam. Leerling van Arnold Boonen.

88. Onbekende heer. Ol., d., h. 74, br. 57. Gem.: *C. Troost, 1725.*
Jhr. B. W. F. van Riemsdijk, Amsterdam.

89. Waarschijnlijk Mevr. J. E. Teding van Berkhout—Ghijs met hare drie zoons, Coenraad, Jan en Pieter. Ol., d., h. 72, br. 58,5. Gem. l. ben.: *C. Troost 1723.*
Jhr. F. Teding van Berkhout, Haarlem.

90—91. Twee portretschetsen voor het Regentenstuk van het Aalmoezeniersweeshuis van 1729. (Rijksmuseum 2319). Ol., d., h. 30,5, br. 25.
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden.

92. Mr. J. H. van den Ende met zijn vrouw Sara Maria Noodt en hun zoon G. A. van den Ende. Pa., h. 60,5, br. 74. Gem. r. ben.: *C. Troost 1737.*
Jhr. Mr. D. A. W. van Tets v. Goudriaan, Den Haag.

93. Floris Drabbe, 1676—1742, kunstverzamelaar. Pa,, h. 60, br. 50. Gem. r. ben.: *C. Troost 1739.*
Den Heer C. J. Kneppelhout van Sterkenburg, Driebergen.

VRIJMOET, Jacobus. Vermoedelijk werkzaam in Brabant.

94. De familie van Breugel. Ol., d., h. 107,5, br. 126. Gem. r. (op den bank): *Jacobus Vrijmoet. Fecit 1787.*
Jhr. J. de Rovere van Breugel, Den Haag.

WONDER, Pieter Christoffel. Utrecht 1780—Amsterdam 1852. Werkte vnl. te Utrecht.

95. W. J. de Bruijn de Neve, 1759—1843, in den kring van zijn gezin. Ol., h. 62, br. 74,5. Geschilderd in 1813. Gem. r. ben.: *P. C. Wonder f.*
Mevr. de Wed. L. Moll—Coninck Westenberg, Heemstede.

96. Jacob van Strij 1756—1815. Ol., d., h. 62,5, br. 52. Gem. r. bov.: *P. C. Wonder f. 1812.*

ONBEKENDE MEESTER (Taco SCHELTEMA? 1760—1837)

97. C. F. van Maanen, 1769—1846, minister van Justitie en van Binnenlandsche Zaken. Ol., d., h. 56,5, br. 46.
De Heer W. v. Maanen, Hoorn.

98. M. T. van Meersch 1771—1855, echtgenoote van den voorgaande. Ol., d., ov., h. 56, br. 45,5.
Inzender alsvoren.

Miniaturen.

AUTISSIER, Louis Marie. Vannes (Fr.) 1772—Brussel 1830. Werkte ook in Nederland.

99. Onbekende dame; 8-hoekig, h. 6,4, br. 5, Gem. l.: *Autissier ft. 1804.*
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

W. Hendriks.

Cat. nr. 18.

BAKKER, Cornelis. Goedereede 1771—Rotterdam 1849. Leerling van A.C.Hauck. Werkte te Rotterdam.

100. C. S. Staring, 1801—1829, echtgenoote van Dr. A. Brants. Ov., h. 6,6, br. 5,5. Gem. r.: *C. B. f 1827.*
De Heer W. H. Staring, Dordrecht.

VAN DEN BERG, Gijsbertus Johannes. Rotterdam 1769—Rotterdam. 1817. Werkte te Rotterdam.

101. Onbekende dame. R., middell. 5,9. Gem. r. ben.: *G V D B P: 180...*
Dr. J. F. M. Sterck, Heemstede.

102. Onbekende heer. R., middell. 6. Gem. r. ben.: *G. V. D. Berg f 1797.*
De Heer J. A. Frederiks, 's-Gravenhage.

BOZE, Joseph. Les Martigues (Fr.) c. 1744—Parijs 1826. Werkte in den aanvang der 19de eeuw eenige jaren in Nederland.

103. P. Soek 1775—1838. R., middell. 6,2. Gem. r.: *boze.*
Mevr. de Wed. Staring—Blussé, Dordrecht.

104. Jhr. H. van Beresteyn 1790—1857. R., middell. 6,5. Gem. r.: *Boze.*
Jhr. Mr. Dr. E. A. van Beresteyn, 's-Gravenhage.

105. Onbekende jongen. R., middell. 5. Gem. r.: *boze.*
Mr. C. Smits, Dordrecht.

106. Onbekende heer. R., middell. 5,8. Gem. r.: *boze.*
De Heer D. S. Granaat, Amsterdam.

BRUIJNINX, Daniël. Rotterdam 1724—Rotterdam 1787. Werkte te Rotterdam; des zomers reizende.

107. Jhr. O. W. J. Berg v. Dussen—Muilkerk en Middelburgh, 1752—1825. Ov., h. 5,6, br. 4,9. Gem. r.: *D. Bruyninx* $17\frac{3}{8}80$.
Mevr. de Douairᵉ. Berg van Dussen—Muilkerk en Middelburgh—Lenting, Bilthoven.

108. C. J. Goll van Frankenstein, 1752—1788, echtgenoote van voorgaande. Ov., h. 5,6, br. 4,9. Gem. l.: *D. Bruyninx* $17\frac{10}{14}80$.
Inzendster als voren.

109. H. C. F. Berg 1758—1784, echtgenoote van J. C. Rühle. Ov. h. 5,8, br. 5. Gem. r.: *D. Bruyninx.*
Inzendster als voren.

110. Onbekende dame. Ov., h. 5,5, br. 4,6. Gem. l.: *D. Bruyninx* $17\frac{5}{29}74$.

111. Onbekende dame. Ov., h. 5,5, br. 4,5. Gem. l.: *D. Bruyninx 1773.*
De Heer D. S. Granaat, Amsterdam.

112. Onbekende heer. Ov., h. 3,5, br. 2,8. Gem. l.: *D. Bruyninx 1763.*
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

113. Mej. Dupire (?) Ov., h. 5,6, br. 4,5, op de binnenzijde van het deksel van een gouden snuifdoos; op de buitenzijde is een grisaille met een voorstelling uit de Decamerone, door den zelfden meester. Gem. l.: *D. Bruyninx 1765.*
Mr. J. Deking Dura, Amsterdam.

DE HAEN, Joseph Charles, c. 1777—Amsterdam 1836. Werkte te Amsterdam.

114. J. J. van Westrenen, echtgenoote van G. A. Sawyer. R., middell., 5,8. Gem. r.: *Dehaen 1813.*
Jhr. Mr. L. H. J. F. van Bevervoorden tot Oldemeule, Amsterdam.

KAMPHUIS, Gerrit. Sinds 1762 te 's-Gravenhage, later in zijne geboortestad Groningen.

115. J. C. van Alderwerelt, geb. 28 Juli 1752. Rh., h. 5,4, br. 7,3. Gem. r. ben.: *G. Kamphuis.* Blijkens aanteekening op de achterzijde vervaardigd 10 Sept. 1761.
De Heer D. S. Granaat, Amsterdam.

MARINKELLE, Joseph. Rotterdam 1732—Amsterdam (?) na 1780. Werkte te Rotterdam en te Amsterdam.

116. Lijst met miniaturen. Wellicht zijn de portretten van den schilder en van zijn zoon (in het midden boven en daar onder) van de hand van zijne dochter Maria Adriana Marinkelle. Het meest linksche damesportret is wsch. eene copie door Marinkelle naar een 17de eeuwsch origineel. De twee damesportretten op dezelfde hoogte als laatstgenoemd portret stellen onbekende personen voor. De overige miniaturen zijn zelfportretten en portretten van Marinkelle's echtgenoote Johanna Veenendaal op verschillende leeftijden.
De Heer A. B. Marinkelle, 's-Gravenhage.

117. Onbekende heer. Ov., h. 2,9, br. 2,4. Gem. l.: *M. R. 1770.*
De Heer W. A. Staring, Dordrecht.

118. Onbekende dame. Ov., h. 3,9, br. 3,2, Gem. l.: *M. R. 1762.*
Gen. Maj. J. A. Nebbens Sterling, Utrecht.

VAN DER MIJN, George. Londen 1728—Amsterdam 1763. Leerling van zijn vader Herman van der Mijn te Londen. Na diens dood, in 1714, begaf hij zich naar Amsterdam. Werkte in den regel in grooter formaat. (Eigenlijke miniaturen zijn van zijn hand niet bekend.)

119. Dionys Oortman. In olieverf. Ov. med. in omlijsting, h. 5,8, br. 4,8, Gem. l. op de omlijsting: *G. v. d. M.* en r.: *1754.*
Mevr. de Bordes—van Walré, Utrecht.

120. Andries Oortman, broeder van voorgaande. In olieverf. Ov., h. 6,3, br. 5,3.
Inzendster als voren.

C. H. Hodges. Cat. nr. 22.

J. Boze. Cat. nr. 104.

RITTER, George Nikolaus. Heilbronn 1748—Amsterdam 1809. Werkte lang te Amsterdam.

121. Mr. J. S. Lijnslager. 1710—1782. Ov., h. 5,6, br. 4,4.
Jhr. Mr. J. Hooft Graafland, Utrecht.

122. C. B. Hasselaer. 1725—1806, echtgenoote van voorgaande. Ov., h. 5,6, br. 4,4.
Inzender als voren.

123. A. M. Lijnslager, 1759—1818, in 1781 gehuwd met P. A. Hasselaer, Ov., h. 5,6, br. 4,4. Gem. op de achterzijde: *George Nikolaus Ritter fecit Amsterdam 1780.*
Inzender als voren.

SCHEFFER—LAMME, Cornelia. Dordrecht 1769—Reuil (Fr.) 1838. Echtgenoote van den schilder J. B. Scheffer. Werkte vnl. te Dordrecht.

124. Lijst met miniatuurportretten van hare naaste familieleden. De voorgestelde personen zijn:
a. links boven: J. van Es, overl. 1801, moeder van de kunstenares. R., midll. 6,3.
b. in het midden boven: Ary Scheffer, 1795—1858, kunstschilder, zoon van de kunstenares. Ov., h. 3,1, br. 2,3.
c. rechts boven: Arie Lamme, 1748—1801, kunstschilder, vader van de kunstenares. Ov., h. 7,8, br. 6,8. Gem. l.: *C a S G e L.*
d. in het midden: zelfportret. Ov., h. 7,5, br. 6,1.
e. links beneden: Ary Scheffer, zie b. Ov., h. 6,8, br. 5,4.
f. in het midden beneden: Ch. Arn. Scheffer, 1796—1853, zoon v. de kunstenares. Ov., h. 5,4, br. 3,6.
g. rechts beneden: Jan Bernard Scheffer, 1765—1809, echtgenoot van de kunstenares. Ov., h. 7,5, br. 6,6. Gem. l.: *C a S G e L 1795.*
Dordrechts Museum, Dordrecht.

125. Arnoldus Lamme, overl. 1856, broeder v. de kunstenares. Ov., h. 10,3, br. 8,7. Gem. r.: *C a L e W e S.*
Mevr. de Wed. Siegenbeek v. Heukelom—Lamme, Leiden.

TEMMINCK, Leonard. 's-Gravenhage 1746-Amsterdam 1813. Werkte te 's-Gravenhage.

126. Dubbelprofiel van bejaarden heer en jonge dame. Ov., h. 5.4, br. 4. Gem. l. ben.: *L. T.*
W. Baron Schimmelpenninck van der Oye van Duivenvoorde, Voorschoten.

127. Onbekende heer. R., middell. 5,7. Gem. r. ben.: *L. T.*
De Heer D. S. Granaat, Amsterdam.

128. Onbekende heer. Ov., h. 5,3, br. 4,3. Gem. r. ben.: *L. T.*
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

129. M. P. Elter—Woesthoven, 1763—1830, dichteres. R., middell. 4,4.
Dr. J. F. M. Sterck, Heemstede.

TOZELLI, Francesco. Werkte te Amsterdam omstreeks 1800.

130. Mr. P. H. van Westrenen van Themaat en Houdringen, 1765—1845. O.a. gevolmachtigde der Bat. Rep. bij het Hof van Zweden. R., middell. 5,3. Gem. l. ben.: *F. Tozelli.*
Jhr. Mr. L. H. J. T. v. Bevervoorden tot Oldemeule, Amsterdam.

131. Onbekende dame. R., middell. 4,9. Gem. l.: *F. Tozelli.*
De Heer A. Luden, 's-Gravenhage.

WOLTERS—VAN PEE, Henriette. Amsterdam 1692—Haarlem 1741. Leerlinge van J. C. Leblon. Werkte vnl. te Amsterdam.

132. Hieronymus Tonneman, kunstverzamelaar. Ov., h. 6,8 br. 5,4.
De Heer D. S. Granaat, Amsterdam.

ONBEKEND MEESTER.
Zijne hand is ook herkenbaar in andere Nederlandsche miniatuurportretten van ditzelfde type.

133. Onbekende heer. Rh., h. 9,6, br. 6,9.
Dr. D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage.

ONBEKEND MEESTER.

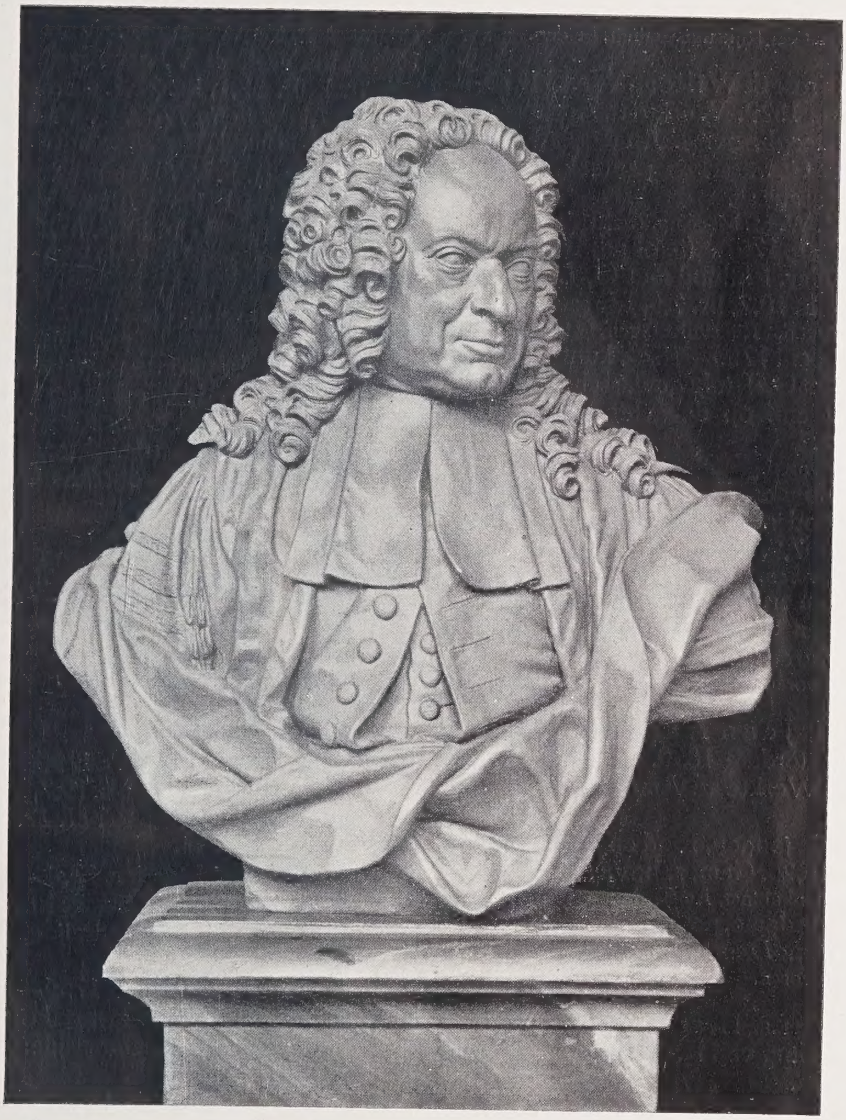
134. Thee- en koffieservies, vervaardigd voor de zilveren bruiloft van Jhr. O. W. J. Berg en J. A. Changuion in 1816. Op de groote stukken zijn afgebeeld gezichten in en nabij hunne hofstede Spaarnwijk te Schoten.

Op de melkkan ziet men het zilveren bruidspaar met zijn kleinkinderen. De koppen, waarvan een viertal geëxposeerd is, zijn versierd met de portretten der kinderen en behuwdkinderen van Jhr. O. W. J. Berg uit zijn eerste huwelijk met C. J. Goll van Frankenstein en uit zijn tweede huwelijk, met J. A. Changuion. Op de schotels zijn de initialen der afgebeelden aangebracht.

Teekeningen.

BOLOMEY, Benjamin. Lausanne 1739—Lausanne 1819. Werkte te 's-Gravenhage 1763—1792.

135. Mr. J. W. v. Hoogstraten, 1722—1770, Rood en zwart krijt, r., middell. 10,5 in rh. Gem. l. ben.: *Bolomeij: advivum del. 1785.*
Gemeentearchief, Rotterdam.



J. Cresant. Cat. nr. 195.

Het schilderwerk mag misschien toegeschreven worden aan een der dochters, Agatha Catharina Breur-Berg, van wier hand miniatuurportretten bekend zijn. Zij is de dame in groene japon en met gepluimden hoed, op een der koppen afgebeeld.
Mevr. de Douair^e^. Berg van Dussen-Muilkerk en Middelburg—Lenting, Bilthoven.

136. Onbekende heer. Rood en zwart krijt, ov., h. 10,5, br. 8,5 in rh. Gem. l. ben.: *Bolomeij 1786.*
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

137. Petrus Nieuwland, 1722—1795, predikant te 's-Gravenhage. Rood enz wart krijt. Ov., h. 12,5, br. 10,5. Gem. l. ben.: *Bolomeij del.* Bolomeij sc.
Atlas der Gemeente 's-Gravenhage.

138. Een lid van het Exercitiegenootschap te Nieuwersluis. Geaqu. rood en zwart krijtteek., h. 31, br. 19.
Histor. Verz. der Schutterij, Amsterdam.

BUYS, Jacobus. Amsterdam 1724—Amstersterdam 1801. Leerling van C. Pronk en C. Troost. Werkte te Amsterdam.
139. De schilder zelf. Penteek., h. 18, br. 12,5. Buys sc.
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

CASPARI, Hendrik Willem. Wezel 1770—Amsterdam 1829. Werkte te Amsterdam.
140. Dirk Versteegh, overl. Amsterdam 1822, teekenaar. Gewasschen penteek., h. 12,6, br. 8,7. Marcus sc.
De Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.
141. H. Stokvisch, 1767—(in of na) 1830, landschapschilder. Potlood met O.-I. inkt gewasschen, h. 10,2, br. 7,5. Marcus sc.
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.
142. W. van Leen, 1753—1825, kunstschilder. Potlood met O.-I. inkt gewasschen, h. 12,6, br. 7.8. Gem. op de achterzijde: *1812.* Marcus sc.
Inzender als voren.
143. A. L. Zeelander, 1789—1856, kunstschilder. Potlood met O.-I. inkt gewasschen. h. 10,2, br. 7,9. Marcus sc.
Inzender als voren.
144. Chr. Welmeer, 1742—1814, beeldhouwer. Gewasschen O.-I. inkt teekening, h. 8,6, br. 7,3. Marcus sc.
Inzender als voren.

DAIWAILLE, Jean Augustin. Keulen 1786—Rotterdam 1850. Leerling van A. de Lelie. Werkte te Amsterdam en Rotterdam.
145. Onbekende jongen, rood en zwart krijt, h. 17,8, br. 10,25. Gem. r. bov.: *Jan. 1832.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
146. Onbekende dame, potlood. h. 18, br. 11,15. Gem. r. ben.: *Daiwaille ad viv.*
Inzender als voren.

DECKER, Frans. Haarlem 1684—Haarlem 1751. Leerling van R. de Hooghe. Werkte te Haarlem.
147. Jan Barnaart. Zwart en wit krijt. Schets voor figuur op regentenstuk van het Groot Proveniershuis te Haarlem van 1737. h. 33,5, br. 18,5.
Gemeentearchief, Haarlem.

GEUSENDAM, G. J. Geboren te Pekel-A. Werkte o. a. in Groningen. Ging na 1811 naar Rusland.
148. De invalide J. G. Sauer, op 106-jarigen leeftijd. Aq., ov., h. 20,2, br. 17,3. Gem. r.: *G. J. Geusendam del ad. viv.* 29 X.br 1817.
Gemeentearchief, Leiden.

GOLL VAN FRANKENSTEIN, Jhr. Johan. Amsterdam 1756—Amsterdam 1821. Dillettant.
148a. De kunstenaar zelf. Rood en zwart krijt, h. 17, br. 12.
De Heer W. J. J. C. Bijleveld, Leiden.

HAAG, Tethar Philip Christiaan. Cassel 1737—'s-Gravenhage 1812. Leerling van zijn vader J. F. C. Haag, Hofschilder van Prins Willem V.
149. Prins Willem V, gewasschen O.-I. inktteek. h. 32,1, br. 22,1. Gem. r. ben.: *T. P. C. Haag delin 1780.* R. Vinkeles sc.
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
150. Prinses F. S. Wilhelmina van Pruisen, gemalin van Prins Willem V, gewasschen O.-I. inktteek. h. 31,3, br. 24,2. Gem.: *T. P. C. Haag ad vivum delin 1780.* R. Vinkeles sc.
Inzender als voren.

HENDRIKS, Wybrand. Amsterdam 1744—Haarlem 1831. Werkzaam te Haarlem.
151. De schilder zelf. Zwart en wit krijt. h. 33,8, br. 27,2. Gem. op de achterzijde: *W. Hendriks na zigh selfs getekend. 1814, oud 69 jaar.*
Gemeentearchief, Haarlem.
152. Agatha Ketel, 1730—1802, wed. van den kunstschilder A. Palthe, in 1775 hertrouwd met W. Hendriks. Rood en zwart krijt met O.-I. inkt gewasschen. h. 21,3, br. 16,5. Gem. op de achterzijde: *W. Hendriks. Getekend 1773.*
Inzender als voren.
153. T. H. Jelgersma 1702—1795, kunstschilder. Rood en zwart krijt. h. 19,7, br. 15,7. Gem. op de achterzijde: *W. H. 1789 6 Aug^s.*
Inzender als voren.
154. Paulus van Liender 1731—1797, kunstschilder. Rood en zwart krijt. h. 19,1, br. 17. Gem. op de achterzijde: *WH f 1789.*
Inzender als voren.
155. Warnaar Horstink 1756—1815, kunstschilder. Rood en zwart krijt. h. 24,7, br. 19,5. Gem. op de achterzijde: *WH Ft 1789.*
Inzender als voren.
156. David Heemskerk, kunstschilder. Zwart en rood krijt. h. 24 br. 20,5. Gem. op de achterzijde: *W. Hs. f 1789.*
Inzender alsvoren.

JELGERSMA, Tako Hajo. Harlingen 1702—Haarlem 1795. Werkte sedert 1752 te Haarlem.
157. Sus. Croes, wed. S. v. Vredenburch, op 96-jarigen leeftijd. Aq., ov., h. 16,2, br. 13,2, in omlijsting. Gem. r. ben.: *Tako Jelgersma ad vivam del IX Maji 1739.*
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

KUIPER, Jacques. Amsterdam 1761—1808. Leerling o. a. van Izaak Schmidt en J. Andriessen. Werkte te Amsterdam.

158. Mr. R. J. Schimmelpenninck 1765—1825. Raadpensionaris der Bat. Republiek. Gewasschen O.-I. inkt. Ov., h. 17,8, br. 14,2, in omlijsting. Gem. l. ben.: *J. Kuiper A° 1805* L. Portman sc.
Atlas der Gemeente 's-Gravenhage.

LANGENDIJK, Dirk. Rotterdam 1748—Rotterdam 1805. Teekenaar van militaire onderwerpen, werkzaam te Rotterdam.

159. De schilder zelf, als schutter in de Comp[ie]. No. 8 te Rotterdam, 1787. Gewasschen O.-I. inkt. Ov., h. 10, br. 8,2 in omlijsting met militaire en schildersattributen, h. 17, br. 11. Gem. r. ben.: *D. Langendijk*. Titelblad voor serie „het oorlog".
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

LAUWERS, Jacobus Johannes. Brugge 1753—Amsterdam 1800. Werkte te Amsterdam.

160. De schilder zelf. Zwart krijt. Ov., h. 18, br. 14,2. Gem. l. bov.: *J. Lauwers.*
De Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.

DE LELIE, Adriaan. Tilburg 1755—Amsterdam 1820. Werkte vnl. te Amsterdam.

161. De schilder zelf. Aq., h. 11,7, br. 9,5. Gem. r. bov.: *A D L.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

MERTENS, Johannes Cornelis. Amsterdam 1745—Amsterdam 1821. Leerling van J. M. Quinkhard.

162. Portret van den schilder. Crayon, ov., h. 13, br. 10,5.
De Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.

163. Corn. Redelijkheid, ingenieur. Crayon, ov., h. 9,7, br. 8,3. Gem. r. ben.: *Js. Cs. Mertens, Fecit.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

164. Onbekende heer. Crayon, ov., h. 11, br. 8,8.
Inzender als voren.

165. Gabriël van Rooyen 1752—1817. Kunstschilder. Crayon, ov., h. 14,2, br. 10,8. Gem. o. d. achterzijde: *J. C. Mertens, ad. viv. del. 1804.*
Inzender als voren.

MOL, Wouterus. Haarlem 1786—Haarlem 1857. In 1808 leerling van David te Parijs.

166. S. Brouwer, † 1823, echtgenoote van W. van der Vlugt. Zwart en rood krijt, h. 25,5, br. 20,7.
Prof. Mr. W. van der Vlugt, Leiden.

VAN DER MIJN, George. Londen 1723—Amsterdam 1763. Leerling van zijn vader, Herman van der Mijn († 1741). Werkte te Amsterdam.

167. Corn. Ploos van Amstel, 1726—1798, kunstbeschermer. Zw. kr., h. 30,6, br. 28,8. Gem. op d. achterzijde: *G. van der Mijn, f. 1766.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

NOORDE, Cornelis van, Haarlem 1731—1795. Leerling van Frans Decker en T. H. Jelgersma.

168. Cornelis van den Berg, 1699—1774. Kunstverzamelaar en teekenaar. Aq., h. 22, br. 17,7.
Gemeentearchief, Haarlem.

169. Hendrik Spilman, 1721—1784, teekenaar. Gewasschen O.-I. inkt-teek., h. 28,2, br. gem. l. ben.: *C. V. Noorde del. 1759.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

PERKOIS, Jacob. Middelburg 1756—1804. Werkte te Middelburg.

170. Onbekend heer. Ag., ov., h. 12,5, br. 10. Gem. r.: *Perkois f. 1798.*
Mr. A. Staring, 's-Gravenhage.

171. Thomas Watson, loods uit Dover. Potlood, h. 16, br. 13. Gem. l. bov.: *J. Perkois, f. 1783.*
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

PIENEMAN, Jan Willem. Abcoude 1779—Amsterdam 1853.

172. J. C. Ziesenis-Wattier 1762—1827, actrice Aq., ov., h. 21, br. 17,3, in rh. h. 27,5, br. 18,5. Vervaardigd 1812.
De Heer Siegfried Granaat, Amsterdam.

POTHOVEN, Hendrik. Amsterdam 1725—'s-Gravenhage c. 1795, leerling van Ph. van Dijk. Werkte te Amsterdam.

173. Jacobus Houbraken, 1698—1780, graveur. Gewasschen O.-I. inkt-teek., h. 18,3, br. 13,1. Gem. l. ben.: *H. Pothoven, ad viv. del Ao. 1769.* J. Houbraken sc. 1770.
De Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.

174. Mr. Jacob Visser, 1724—1804, advocaat te 's-Gravenhage. Gewasschen O.-I. inktteek., ov., h. 10,2, br. 8,7, in omlijsting. Gem. ben.: *H. Pothoven, ad viv. 1781.*
Atlas der Gemeente 's-Gravenhage.

PREIJ, J. Z. S. Praag 1744—'s-Hertogenbosch 1823. Vanaf 1770 te Rotterdam werkzaam.

175. Gerard van Nijmegen 1735—1808, kunstschilder. Gekleurd krijt, h. 45, br. 31. Gem. l. ben.: *Js. Zs. Sn. Preij.* Gedateerd 1786.
De Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.

PRINS, Johan Huibert, 's-Gravenhage 1758—Amsterdam 1806.

175a. J. Bleuland, 1756—1838, prof. med. Aq., h. 37, br. 2,5. Gem. l.: *I. H. Prins, f. 1803.*
Mevr. Kröller—Müller, 's-Gravenhage.

SCHEFFER, Johann Bernard. Homburg 1765 (?)—Amsterdam 1809. Leerling van een der Tischbeins, vanaf 1788 in Nederland nawijsbaar, werkzaam te Dordrecht, te 's-Gravenhage en Amsterdam. Hofschilder van koning Lodewijk.

176. Lodewijk Napoleon, Koning van Holland. Penteek. Waarsch. ontwerp voor verdwenen schilderij. h. 55, br. 37,5.
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

SCHELTEMA, Taco. Harlingen 1760—1837. Werkte vnl. te Rotterdam.

177. De schilder zelf. Zw. krijt, h. 15, br. 13,7. Gedateerd Ao. 1800.
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

SCHOUMAN, Aert. Dordrecht 1710—'s-Gravenhage 1792. Leerling van A. van der Burg, werkzaam te Dordrecht en 's-Gravenhage.

178. De gebroeders Jan Bisschop, 1580—1771 en Pieter Bisschop, overl. 1758, kunstverzamelaars. Aq., h. 29,5, br. 34. Gem. l. ben.: *A. Schouman, Fecit 1756.*
Kerkbestuur der Doopsgezinde Gemeente, Rotterdam.

179. Prof. M. W. Schwenke, 1706—1785. Gewasschen O.-I. inktteek., ov., h. 13, br. 10,5 in omlijsting. Gem. r.: *A. Schouman fec. ad. viv. 1783.*
Atlas der Gemeente 's-Gravenhage.

180. Onbekend heer. Aq., h. 15, br. 11,2. Gem. r. ben.: *A. Schouman, fecit, ad viv 1788.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

VERKOLJE, Nicolaas. Delft 1673—Amsterdam 1746. Leerling van zijn vader Jan Verkolje.

181. Isaac de Moucheron, 1670—1744, kunstschilder. Aq., ov., h. 12,1, br. 8,8, in rh.
Den Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.

VINKELES, Reinier. Amsterdam 1741—Amsterdam 1816, vnl. graveur. Leerling van Jan Punt en van le Bas te Parijs. Werkzaam te Amsterdam.

182. De teekenaar zelf. Potlood, r. middell. 9. Gem. r. ben.: *R. Vinkeles d'après soi même 5 Octobre 1770 à Paris.*
De Heer Siegfried Granaat, Amsterdam.

183. Jan Punt, 1711—1779, kunstschilder, graveur en acteur, naar G. van der Mijn. Aq. h. 12,8, br. 8,7. Gem. a. d. achterzijde: *J. Punt, naar het origineele schilderije door G. van der Mijn, getekend door R. Vinkeles 1761.*
Inzender als voren.

VISSER BENDER, Johannes Pieter. Haarlem 1785—Haarlem 1813. Werkzaam aldaar.

184. De schilder zelf. Aq., h. 10, br. 6,2.
Gemeentearchief, Haarlem.

185. Abraham van den Bergh, 1789—1833. Aq., h. 9.8, br. 6,5.
Inzender als voren.

186. J. P. van Horstok, 1745—1825, kunstschilder. Aq., h. 9,8, br. 6,2.
Inzender als voren.

187. Dr. Barth. Tersier, 1743/4—1824. Geneesheer te Haarlem. Aq., h. 10, br. 6,2.
Inzender als voren,

188. D. J. Guicherit, 1764—1813. Dilettant. Aq., h. 9,8, br. 6.
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

189. Pieter Barbier Barth.z. 1772—1837. Kunstschilder. Aq., h. 10, br. 6,2. Gem. a.d. achterz.: *I. P. Bender Visser f.*
De Heer Ant. W. M. Mensing, Amsterdam.

WALDORP, Jan Gerard. Amsterdam 1740—'s-Gravenhage 1809.

190. Reinier Vinkeles 1741—1816, graveur. Zwart krijt, h. 31, br. 23,6. Gem. r. bov.: *J. G. Waldorp ad viv del 1794.*
's Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

DE WIT, Jacob. Amsterdam 1695—Amsterdam 1754. Werkte te Amsterdam. Vervaardigde vnl. decoratieve schilderstukken.

191. De schilder zelf. Gewasschen O.-I. inktteek., h. 23,8, br. 15,1.
Inzender als voren.

192. De schilder zelf. Rood en zwart krijt, met O.-I. inkt gewasschen, h. 20, br. 17.
De Heer Siegfried Granaat, Amsterdam.

WOLTERS—VAN PEE, Henriette. Amsterdam 1692—Haarlem 1741. Werkte vnl. te Amsterdam.

193. Zelfportret. Potlood, ov., h. 12,1, br. 9,7. Op de achterz. een strook papier, waarop: *door haer self geteekend.*
Prentenkabinet der Rijksuniversiteit, Leiden.

Plastiek.

CRESANT, Jacob. Geb. te Antwerpen. Werkzaam te Utrecht.

194. P. van Musschenbroek 1692—1761, prof. phil. et math. Buste van gebakken klei, h. 63. Gem. op het voetstuk: *J. Cresant fecit.*
Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Utrecht.

195. Arn. Drakenborch, 1684—1748, prof. jur. Buste van gebakken klei, h. 67. Gem.: *Jac. Cresant.*
Inzendster als voren.

FALCONET—COLLOT, Marie Anne. Parijs 1748—Nancy 1821. Leerlinge van haar schoonvader, E. M. Falconet. Bezocht Nederland c. 1780.

196. Petrus Camper, 1722—1789, prof. med. Bronzen buste, h. 46. Gem.: *Maria Anna Falconet nata Collot, Fecit Anno M D C C L XXXI.*
Rijksuniversiteit, Groningen.

MULDER, David. Utrecht omstr. 1746—Utrecht 1826. Leerling van Falconet en H. van der Wall. Werkte vnl. voor kerkversiering.

197. J. Oosterdijk Schacht, 1704—1792, prof. med. Medaillonbuste in gips. Ov., h. 20,5, br. 17,5, in rh. Gem. ben.: *D. Mulder, Fecit 1784.*
Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Utrecht.

ROBLIN.

198. Willem V, prins van Oranje.
199. F. S. Wilhelmina, prinses van Pruisen, prinses van Oranje.
200. (3) F. Louise W., prinses van Oranje—Nassau, hertogin van Brunswijk-Wolfenbuttel.
201. Willem F., Erfprins van Oranje. Medaillonbustes in gips. Ov., h. 10 br. 8,3.
De Heer A. O. van Kerkwijk, 's-Gravenhage.

SCHEPP, S. J. H., Hofmedailleur van den Prins van Oranje, 1772—1787.

202. Prins Willem V met zijn gezin. vijf medaillonbustes in gips. R. middell. 8,5. Sommige gem.: *Schepp.*
Inzender als voren.

203. Prins Willem V. Medaillonbuste in gips. Ov., h. 15,5, br. 12.
Inzender als voren.

ONBEKEND. (Waarschijnlijk Chineesch werk).

204. Bastiaan Nebbens van Kleverskerke, enz. overl. 1807. Gepolychromeerde figuur ten voeten uit. H. 27,5.
Gen. Maj. J. A. Nebbens Sterling, Utrecht.

LOOSDRECHTSCH PORCELEIN.

205. J. Willemsen, 1698—1781, prof. theol. en pred. te Middelburg, hoogrelief. Buste op ovalen plaque. Biscuit. Ov., h. 19, br. 13,5.
De Heer A. O. van Kerkwijk, 's-Gravenhage.
206. W. J. G. Baron Bentinck 1745—1781. Scheepsbevelhebber bij Doggersbank. Buste op voetstuk. Biscuit, buste h. 16,5.
Gem. Museum, 's-Gravenhage, bruikleen van Jhr. C. H. C. A. van Sypesteyn, Loosdrecht.
207. J. D. Baron van der Capellen van den Poll 1741—1784, staatsman. Buste op voetstuk. Biscuit, buste, h. 16,5.
Inzender als voren.

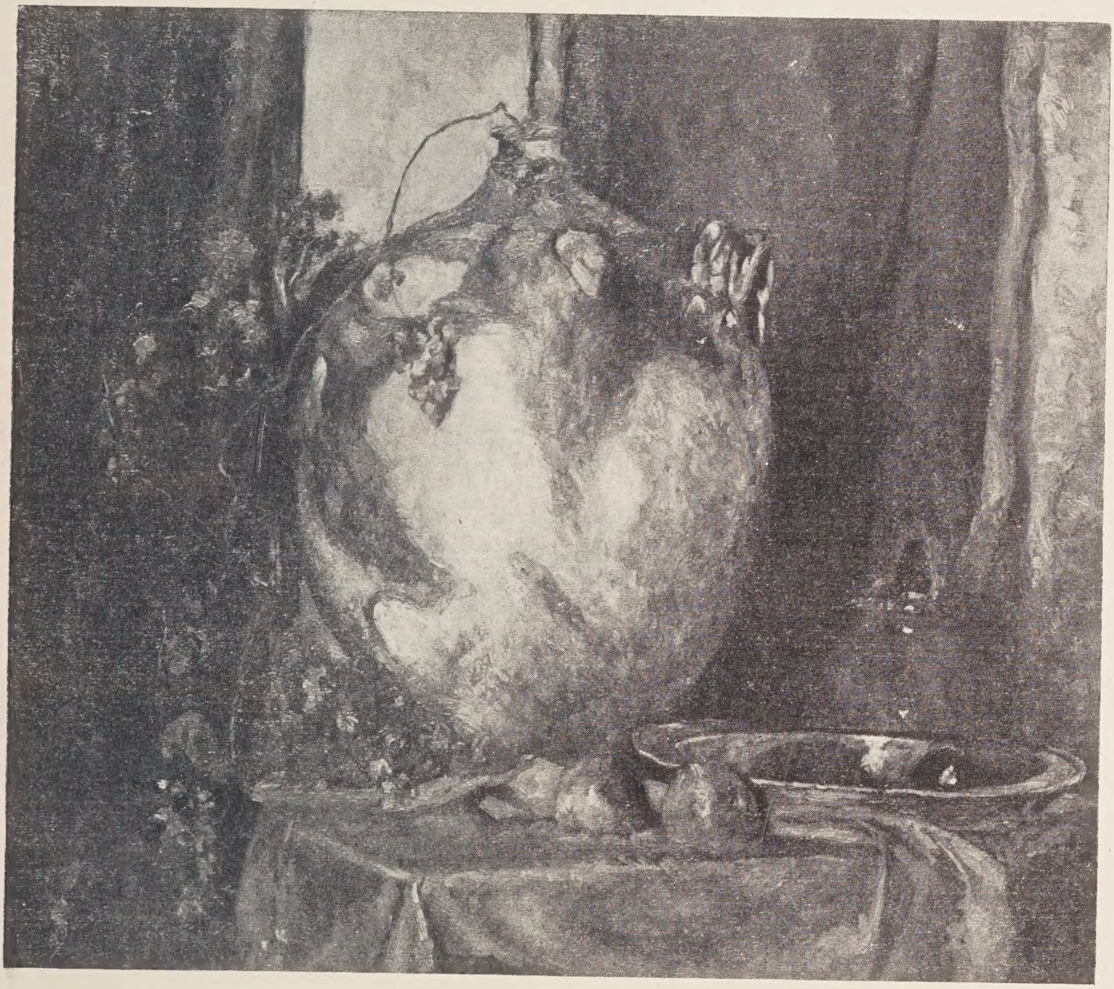
WEDGWOOD PORCELEIN.

208. Prins Willem V. Medaillonbuste in basaltware. Ov., h. 12, br. 9.7.
De Heer A. O. van Kerkwijk, 's-Gravenhage.
209. F. S. Wilhelmina, prinses van Pruisen, prinses van Oranje. Medaillonbuste in basalt-ware. Ov., h. 12, br. 9,7.
Inzender als voren.
210. Mr. J. Meerman van Dalem en Vuren, 1753—1815. Medaillonbuste in jasperware. Ov., h. 10,5, br. 7,7.
Inzender als voren.
211. A. C. Mollerus, echtgenoote van den voorgaande. Medaillonbuste in jasperware. Ov., h. 10,5, br. 7,7.
Inzender als voren.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij van MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG III, No. 3/4. DEC. 1921 AFLEVERING VIII



W. de Zwart. Stilleven.

Aanwinsten van het Museum voor Moderne Kunst.

HET achter ons liggende jaar heeft aan onze verzameling moderne kunst heel wat toegevoegd, dat het aspect ervan beinvloeden kan en daardoor reeds van beteekenis kan worden geacht. Wat voor eenige jaren nog maar een kleine verzameling was, begint nu inderdaad meer recht te krijgen op den naam van Museum voor Moderne Kunst, ook al blijft het tijdelijk karakter wat al te duidelijk spreken uit de kleine behuizing, welke bij het voordeel van grooter intimiteit het nadeel heeft, dat nauwelijks de helft van het bezit kan worden tentoongesteld. De meer of mindere afge-

A. Roelofs. Studie.

rondheid van het beeld dat dat bezit bieden kan, bestaat dus eigenlijk alleen voor hen, die met de leiding belast zijn: het publiek kan zich van wat onze verzameling als zoodanig eigenlijk is geen beter beeld vormen, ook al probeeren wij dan dezen dan dien kant ervan meer naar voren te brengen.

Een niet onbelangrijk voordeel acht ik het, dat het buitenlandsche werk met enkele interessante stukken kon worden vermeerderd. Hier ligt één der tendenzen, welke het Haagsche Museum inderdaad zal moeten vertoonen, ook als het aansluiten wil aan wat het Museum Mesdag ons biedt.

Over die buitenlandsche werken refereert dr. Knuttel, die aan de verwerving van enkele daarvan werkzaam aandeel had; hier volgen eenige korte aanteekeningen betreffende het werk onzer landgenooten.

Het eerst valt de aandacht op het grootsche Stilleven van *Willem de Zwart*, niet alléén omdat het ons jaar geopend heeft, maar ook omdat het inderdaad een werk is, dat den meester in zijn beste qualiteiten kennen doet: de forschheid die zonder pretensie is, de rijpheid en rijkdom van de kleur, de eenvoud van den opzet geven er de waarde aan. Vóór jaren boeide het mij ongemeen op een vierjaarlijksche in Rotterdam, en men kan dus mijne vreugde begrijpen toen het door een in ons Museum warm belangstellend stadgenoot ten geschenke gegeven werd.

Begon ons jaar met een stilleven, het werd ook ermede besloten doordat de Vereeniging Mus. v. Mod. Kunst als schenking voor ons Museum aankocht een groot stilleven van *Akkeringa*, dat in zijn eenvoud en ernstige, gedegen schilderwijze een voortreffelijk staal is van de rustige kunst van dezen meester, ook al geeft het niet een voorbeeld van zijn gewone onderwerpen, welke trouwens reeds door enkele stukken uit het legaat Jansen van Afferden in onze verzameling vertegenwoordigd zijn. Eerlijk, weloverwogen, zuiver en diep van kleur, misschien een weinig te somber, als wij aan Akkeringa's ander werk denken, zal het toch het min of meer op zichzelf staand werk van dezen meester, die moderner bestreving en onrust kalm aan zich voorbij liet gaan, uitstekend blijven vertegenwoordigen.

Blijven wij bij het stilleven, dan is er nog naast een ten geschenke ontvangen werk van *Paul Arntzenius* — een knap opgezet schilderij gedekter van kleur, maar ook rustiger dan wij van hem gewoon zijn — een in bruikleen afgestaan bloemstuk (aquarel) van *Breitner*, dat praalt met een kleurenpracht van wit en oranje, die den meester onderkennen doet.

Onder de geschenken is voorts alleszins vermeldenswaard een groot doek van *F. P. ter Meulen*, schapen uitbeeldend die zich in de schaapskooi in dichten drom dringen naar de staldeur, door welks opening een wazig zonlicht de stalmuur beschijnt en zijn reflexen werpt over de grauwgevachte kudde. Een rijp en voldongen werk van den meester, die er mede op zijn best en meest eigenaardig in onze verzameling vertegenwoordigd is.

Ook van een anderen Nestor, *Julius van de Sande Bakhuysen*, werd ons een werk geschonken dat wellicht vollediger dan de beide stukken, die wij al bezaten zijn talent als schilder van het boomrijke zonnige landschap doet kennen.

Fijngevoelig, mooi van kleur is een ons geschonken klein stukje van *Van Ingen*, een koeienkop, dat in zijn eenvoud en oprechtheid dezen meester toch goed vertegenwoordigt. Hetzelfde is het geval met een klein werkje van *Van Daalhof*.

De Vereeniging voor Moderne Kunst kon dit jaar de hand leggen op een fraai en compleet aquariumstuk van *Dijsselhof*, roode poonen die voorbij een rots schieten, terwijl dieper in een schildpad rustig ligt. Dijsselhofs meesterschap treft ons telkens weder; zoo iets als kleurschakeering van het blauw op de kieuwvinnen bijvoorbeeld is van een fijnheid en gevoeligheid, welke blijvend boeien, omdat zij telkens weder in andere details worden teruggevonden en verrassen.

C. van Wanings tentoonstelling was aanleiding, dat een der dáár meest treffende werken, een breed en knap geschilderd zeestuk, voor onze verzameling verworven werd. Er is eenvoud en getrouwheid in, welke op verrassende

wijze de atmosfeer vasthoudt van ons zilte strand.

Vrienden van den jonggestorven *Frans Hoogerwaard* boden ons uit zijn nagelaten werk een kindernaakt aan, fijn van modelé en kleur, knap van schildering en al hindert op het eerste gezicht de donkerblauwe stoel, bij rustiger bezien wordt de waarde van het blauw tegenover de zachte nuancen in het vleesch toch wel anders.

Een groot opgezet geval van Monnikendammer visschers, die manden verdragen vóór een mooi verdeelden achtergrond van masten en en zeilen, doet ons een eigenaardigen kant van *P. van der Hem* zien, naast den zuiveren opbouw is het vooral de weloverwogen kleurverdeeling die ons treft.

Rijk van kleur en bijzonder gelukkig in de harmonische verdeeling ervan, is het „zieke meisje" van mej. *Surie*. Het grijs van den omslagdoek tusschen het rood van den wand en het wit van het kussen is van een prachtige zuiverheid. Ook boeit ons dadelijk de wijze waarop het droevig geval-zelf gegeven is.

Een kleine groep van *Toorops* werk viel er te maken uit onze aanwinsten. Een zijner laatste aquarellen — bij een gouden bruiloft gedacht — in zijn fijnlijnigen trant staat aan de eene, een met groote, breede veegen gedaan damesportret uit 1905 — dat ons geschonken werd — staat aan de andere grens. Bij alle uiterlijke ongelijkheid is er niet minder groot innerlijk meesterschap, dat zich tenslotte het zuiverst uitspreekt in de teekening der twee prachtige Walchersche boerenarbeiders, uitrustend en den beschouwer aanziend, met al de trouw van hun eenvoudig wezen.

Tenslotte kan ik deze lange lijst afsluiten met de vermelding van den aankoop van het blozend kinderkopje met de gouden krullen door *Albert Roelofs*. Al is deze te jong gestorvene er niet volledig mede vertegenwoordigd, al missen wij noode een kleurrijk en kleurzuiver werk uit zijn vroegere periode, deze prachtige schets is zijner wel waardig, en naast alle qualiteiten, die zijn portretten zoo merkwaardig maken, vinden wij in het kralen kettinkje om den hals de liefde van Roelofs en zijn begrip van de waarde der kleur op aantrekkelijke wijze tot uiting gebracht. VAN GELDER.

Buitenlandsche Meesters in het Museum voor Moderne Kunst.

VOOR het Museum voor Moderne Kunst is het jaar 1921 van groote beteekenis geweest. Want het is in dat tijdsverloop gelukt, het locale karakter van deze verzameling, tot op zekere hoogte, te wijzigen door de,

J. Toorop. Boeren op Walcheren.

zij het dan slechts tijdelijke, verwerving van een aantal schilderijen van zeer uiteenloopende scholen en meesters. Het spreekt vanzelf, dat de verzameling nu niet opeens een eenigszins volledig beeld van de ontwikkeling der 19e eeuwsche schilderkunst geven kan. Maar het, in een werkelijk algemeen museum voor moderne kunst, zoowel in vergelijking met buitenlandshe kunst van dien tijd, als tegenover moderner stroomingen, niet meer gerechtvaardigde absolute overwicht van de Haagsche school, is nu eenigszins verbroken. Het prachtige strandgezicht van Jacob Maris, de Wetschrijver van Jozef Israels, het Sneeuwgezicht van Mauve blijven, met de groote Gabriëls en Weissenbruchs, tot de pronkstukken van de verzameling behooren, maar daarnaast is er thans ook een kern van buitenlandsch en van ouder en moderner werk aanwezig, waardoor deze Haagsche schilderijen een juister historisch relief verkijgen.

Toevalligerwijze bevinden zich in elk der drie grootere collecties, die voor het Museum in bruikleen werden ontvangen, een of meer werken uit een tijdperk, dat eigenlijk buiten het programma van ons kabinet valt: de 18e eeuw. Maar dat was geen reden, om, nu de gelegenheid gegeven was, een kleine groep werken uit dien, in onze Musea zoo slecht vertegenwoordigden tijd, te vertoonen, dit na te laten. Weliswaar is het niet de allereerste qualiteit, van wat die eeuw voortgebracht heeft, maar een goede

Troyon. La Promenade.

Fragonard, in den stijl van het beroemde „Les hasards heureux de l'escarpolette" in de Wallace Collection, maar matter en egaler van kleur, een portret van *Goya*, niet een van zijn meest sprekende werken en zelfs eenigszins hinderlijk in het roodachtige incarnaat, maar toch, in zijn breede en gemakkelijke schilderwijze, het pretentielooze eenvoudig-gedistingeerde van de voorstelling [1]), blijven belangrijke kunstwerken. Verder landschappen uit twee opeenvolgende perioden: een fijn en warm Venetiaansch tafereeltje van *Guardi* en twee breeder opgezette en meer decoratieve doeken van *Hubert Robert;* dan van *Rosalba Carrièra* en *Greuze* beiden een typische vrouwenkop (van de eerste natuurlijk een pastel).

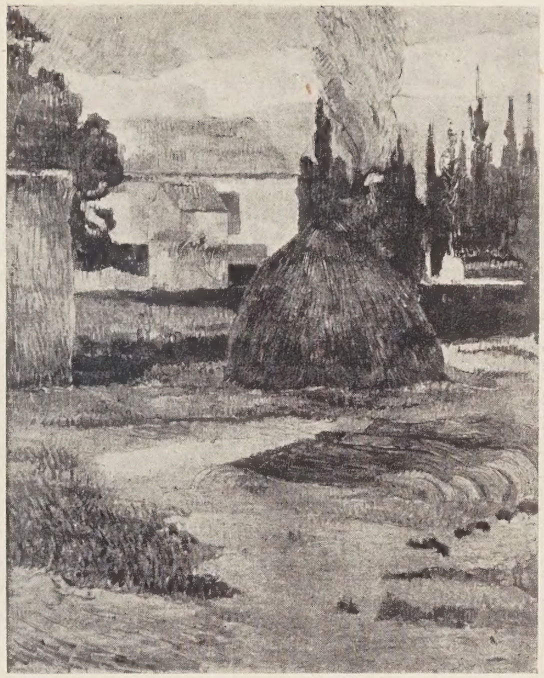
Uit het begin van de 19de eeuw noem ik een typeerend zeer vlot geschilderde „Dorpsschoolmeester" van *Charlet*, den bekenden illustrator van het Napoleontische tijdperk. Belangrijker echter zijn de voorbeelden van de Fransche landschapskunst. *Daubigny* verrast door twee kleine zeer vroege werken (een „Wasscherij" en „Kalkovens aan de Oise"), die een nieuwen trek toevoegen aan de voorstelling die men zich in het Museum Mesdag van dezen meester maken kan. Geplaatst bij vroege werken van Weissenbruch en W. Roelofs Sr. zien wij aan wien deze Hollandsche schilders hun fijne zilvergrijze toon en puntig detailleerende schilderwijze ontleenden. Dan is er het groote doek van *Troyon* „La Promenade", een uitgestrekt panorama uit de buurt van Sèvres, licht van toon, fijn van stemming, een der meest sympathieke werken van den meester, vóór hij in het schilderen van dieren zijn eigen genre vond, dat hem veel roem bezorgde maar dat ook zijn verval bleek te zijn. Bij dit kapitale doek zijn niet minder dan vier werken van *Courbet* geplaatst, die naast de schilderijen van dien meester in het Museum Mesdag medewerken de veelzijdigheid van dat groote talent te leeren kennen Er is een gezicht in een bosch met felle toetsen breed, ja grof, geschilderd, warm-bruin van kleur met enkele schelle lichtflitsen, iets van een oerlandschap, dat vooral expressionistisch geneigde kunstenaars boeien zal om zijn grootsche onopgesierde kracht. Geheel anders zijn de Rotsen onder sneeuw; doch ook dit is een waagstuk, zoo eenvoudig, schijnbaar willekeurig de compositie, zoo ongewoon van kleurcombinatie, enkel het blauw-wit van de sneeuw, het sterker blauw van de lucht en een toef geel en bruin

[1] Het stelt voor den Markies de Goioecchea en is afgebeeld bij Calvert, Goya, blz. 120.

van verdord loof. Het zullen wel de in zijn werk steeds weer voorkomende rotsen van Ornans zijn, en waarschijnlijk is dit schilderij omstreeks 1850 geschilderd. Het derde schilderij van Courbet, dat in schilderwijze veel overeenkomst met het voorgaande heeft, stelt voor een groep badende meisjes, prachtig warm en rijk van kleur, merkwaardig schetsmatig van vormgeving. Dan is er nog een boschinterieur in donker groenen toon, dat meer overeenstemt met zijn algemeener bekend genre, waar degelijke boschpartijen met herten gestoffeerd zijn.

Een klein stemmingsvol en donker landschapje van *Dupré*, een groep huizen, zeer schetsmatig behandeld, waarschijnlijk van *Corot*, een galante voorstelling van *Diaz* in den voor dien meester typischen harmonisch bonten en flonkerenden toon, completeeren, met de kleine *Decamps*, een tafereeltje met twee kleine nijdige honden, niet een van zijn mooiste werken, maar toch in zijn romantisch warm-bruine kleur, het krachtige licht en donker, de vaste en levendige teekening der dieren een typeerend voorbeeld van zijn kunst, de groep Fransche meesters uit het midden van de 19de eeuw. Hierbij sluiten zich eenige merkwaardige Duitsche werken aan.

In de eerste plaats het schilderij van *Adolf von Menzel*, Maarschalk Ziethen, geheel op dezelfde wijze als op de litho in „Aus König Friedrichs Zeit" (1850). Breed, niet zeer kleurig, forsch geschilderd, wijkt dit schilderij wel af van de gewone wijze waarin Menzel werkte. Aangezien er in de Nederlandsche Musea geen ander werk van dien meester aanwezig is, ware het voor het oordeel over hem beter geweest, wanneer wij een typischer staal konden toonen; maar wij hadden nu eenmaal niet de keuze en zijn al zeer tevreden, dit verdienstelijke werk van den grooten Duitschen meester aan het Nederlandsche publiek te kunnen toonen. Jonger dan Menzel, en ook merkbaar tot een lateren groep behoorend zijn meesters als Thoma, Liebermann, Lenbach, Trübner, Schuch en Albert van Keller; toch behooren zij nog niet tot de moderne richtingen. *Thoma's* „Meisje met kippen" is voor onzen smaak zelfs zeer ouderwetsch en banaal [1]); toch moet men ook hier het groote kunnen en de zuivere techniek bewonderen. Zijn damesportret uit een veel latere periode toont zuiverder de beteekenis van dezen meester. Van *Liebermann* is er een zelfportret, kort voor zijn zeventigsten verjaardag geschilderd en o.a. in het Liebermann-nummer van het Zeitschrift für bildende Kunst (1919) gereproduceerd. Van kleur niet fraai, maar levendig van uitdrukking en rap, handig geschilderd vertegenwoordigt het dezen kunstenaar, wiens reputatie in Duitschland wel wat overdreven



Gauguin.

schijnt, met een treffend staal van zijn kunst. *Lembachs* meisjeskopje, afwijkend van zijn meest bekende genre, de renommier-portretten van Bismarck en andere illustere personen, doet even in den fijnen, bruingrijzen toon en de verstilde, maar toch karaktervolle uitdrukking, denken aan Matthijs Maris. *Schuch* en *von Keller*, Münchenaars, zoeken beide naar verfijnde kleursamenstellingen. Het landschap van den eersten, hoewel een knap werk, kan ons, die in dat opzicht aan het zeer goede gewend zijn, minder boeien dan zijn interessante stilleven, waar een scherpe waarneming een voortreffelijke weergave mogelijk maakt, maar deze het accent overdraagt aan den uiterst smaakvollen toon en de fijne kleur van het geheel. Deze zelfde parelgrijze toon vindt men terug in de beide werken van von Keller, een operaloge, waarin tegen het opwolkende grijs en goud van de rijk gebeeldhouwde balustrade het matte rood kostelijk afsteekt; en een klein interieurtje waar men in intiemer omgeving diezelfde kleurcombinatie terug vindt.

Trübner, wiens beide werken tot zijn lateren tijd behooren, is in zijn maanlandschapje (Frauenchiemsee), vol stemming, nog bevangen in de wijze dier toon-zoekenden, doch zijn andere werk „Am Starnberger See" laat hem zien als een aanhanger der neo-impressionistische richting, met het vermijden van alle bruine schaduwen, in de open, frissche kleurigheid, die door het divisionisme voorbereid werd. Het is merkwaardig dat dit schilderij in de reproductie

[1]) Afgebeeld Klassiker der Kunst, Thoma, blz. 10.

Courbet.

zooveel meer belooft dan het origineel geeft. Op een afbeelding [1]) blijft de levendige, vlotte, horizontale penceelstreek zijn werking doen en schijnen de verschillende tonaliteiten uiterst fijn tegenover elkaar afgewogen, in het origineel echter heeft een eenigszins hard groen op hinderlijke wijze den boventoon.

Met dit laatste werk van Trübner en het portret van Liebermann zijn wij een heel eind verder gekomen, dan de graad der ontwikkeling waarop wij de Franschen verlaten hebben. Toch is het de Fransche schilderschool, die de richting van de ontwikkeling in de tweede helft van de 19e eeuw, trouwens de geheele eeuw door, aangeeft. Eerst in de 20e eeuw is daarin een merkbare verandering gekomen. Helaas kunnen wij deze ontwikkeling niet met voorbeelden duidelijk maken. Daartoe zouden behalve van Renoir en Cézanne ook werken van Manet, Monet, Sisley, Seurat, Signac, Pissarro, om maar enkele namen tenoemen, noodig zijn. Van *Renoir* heeft het Museum een klein schilderij in bruikleen; hoewel een meesterlijk geschilderd doekje, een vrouwenkopje waarschijnlijk van omstreeks 1880 kan dit, in donkeren toon gehouden werk, geen denkbeeld geven van de werkwijze van dezen schilder en zijn medestanders. Het kostelijke vruchtenstilleventje van *Fantin Latour*, een juweeltje van smaakvolle en boeiende kleur vertolkt ook de revolutionaire strooming niet, die de schilders van die dagen bezielde. Meer spreekt die uit het kleine aquarelletje van onzen verfranschten landgenoot *Jongkind* en de fel kleurige landschapschets in pastel van *Guillaumin*. Deze was een geestverwant van *Cézanne* den grooten eenzamen zoeker die, in zijn streven zijn tijd ver vooruit, eerst later invloed op de Europeesche kunst uitoefende. Van dezen meester kan het Museum thans twee interessante werken vertoonen, een landschap [1]) van omstreeks 1888 dat, in lichten kleur gehouden, duidelijk de decoratieve neigingen in de verdeeling van het

[1]) Klassiker der Kunst, Trübner, blz. 342.

[1]) Afgebeeld bij Meyer Graefe, Cézanne und sein Kreis, blz. 178.

vlak en de embryonale vormaanduiding van Cézanne verraadt, en een jongensportret even suggestief als vereenvoudigd en sober van kleur. Aan Cézanne sluit zich dan, meer of minder, *Vincent van Gogh* aan. Van hem geeft een donkere, gepassioneerd geschilderde kop van een boerenvrouw een sterk voorbeeld van zijn Brabantsche werkwijze. Tot zijn eersten Parijschen tijd zal wel het kleine stilleven behooren, in bruinen toon waaraan de kleuren van vruchten en een blauw vaasje ondergeschikt gehouden zijn. Zijn lichte, sterk-kleurige late kunst vinden wij in het stilleven van roode en witte bloemen tegen gelen achtergrond.

Paul Gauguin wordt veelal met van Gogh samen genoemd. Niet slechts hun levensomstandigheden, die tot het bekende tragische conflict voerden, zijn hiertoe de aanleiding. In Gauguin's werken spelen van Gogh-invloeden geen geringe rol. Vooral in die uit de vroegere jaren, voor hij naar exotische landen vertrok. Duidelijk ziet men dit in het prachtige landschap dat tot de kostelijkste aanwinsten behoort uit deze collecties. Dit doek is in de eerste plaats een kleurcompositie, waarbij de schilder zich de vrijheid veroorlooft naar eigen goedvinden af te wijken van de in de werkelijkheid waargenomen verschijningen. Dit goedvinden wordt bepaald door zijn decoratief voelen en zijn begrip van eigenwaarde der kleuren. Nog gebaseerd op divisionistische systemen werd hier toch een vormaanduidende toets gecombineerd met een spectrale kleurontleding. Deze vormaanduidende toets komt tusschenbeide tot vormvergeestelijking, als in de toortsboomen die dergelijke expressieve uitingen van Van Gogh in herinnering brengen.

Ook *Pablo Picasso,* de Parijsche Spanjaard, heeft, voor hij omstreeks 1906 tot de cubistische formule kwam, in alle richtingen gezocht naar een uitingswijze die met zijn kunstenaarsdrang in overeenstemming was. Tot welke schoonheden hij toen gereikt heeft bewijst het portret ten voeten uit van een man in zwarten kiel, met een pijpje in den mond, en een zwarten baret schuin op het hoofd. Geschilderd in een staalblauwen toon, waaraan ook de huidkleur ondergeschikt gehouden is, heeft dit schilderij wonderlijke qualiteiten van uiterst delicate kleurnuanceeringen, terwijl tegelijkertijd het psychische in de persoonsuitbeelding een grooteren rol gaat spelen dan daaraan in den tijd van het neo-impressionisme toegedacht werd.

Een voor het Hollandsche publiek geheel nieuwe verschijning is de in 1907 op 31 jarigen leeftijd gestorven schilderes *Paula Modersohn-Becker.* Er zijn van haar brieven bewaard, die het naar schoonheid en monumentale uitdrukkingsvorm en naar liefde en moederschap hunkerende wezen van deze tot schepping geboren

Césanne.

vrouw onthullen. Er is een wonderlijke tragiek in dezen scheppingsdrang, die geen bevrediging vond in de vreemde maar imponeerende kunstwerken van haar hand, en, toen haar eindelijk het lang verbeide moederschap ten deel viel, haar het leven benam. Hare werken vragen ernstige, liefdevolle toenadering; het is gemakkelijk met de onbeholpenheden en zonderlingheden den spot te drijven, maar dan bedenke men, dat hier een jonge vrouw geheel alleen zocht naar de uitdrukkingsvorm voor een wezen dat geen verwantschap in haar omgeving vond. Bewonderenswaardig is de trouw waarmee zij aan haar eigen kunst vastgehouden heeft. Het bijna mannelijk forsche van het stilleven met kastanjes [1]) doet even aan Suze Robertson denken. De wijze waarop zij vele malen ouden van dagen weergegeven heeft, hare schijnbare onverschilligheid voor de schoone en zuivere vorm, doen haar nog meer aan deze Hollandsche kunstzuster verwant schijnen. Maar een wonderlijk werk als het zelfportret [2]), waar zij

[1]) Pauli, Paula Modersohn-Becker, no. 188.
[2]) Pauli, no. 139, afb. Tafel 32.

P. Modersohn.

zichzelf weergeeft tot aan de knieën, naakt tot aan het middel, met een krans bloemen in het haar en een barnsteenketting om den hals, terwijl zij in de eene hand een schaaltje met vruchten voor de borst houdt en in de andere een enkele appel draagt heeft al de tragiek van het zoeken-zonder-vinden. Achter haar verschijnen twee andere vrouwenfiguren, de Genieën van haar Leven, de een met een bloem, de andere met een vrucht, en wij weten, ook uit haar brieven, hoe heel haar wezen uitging naar scheppen, en hoe in de bloemen haar schoonheidsdrang bevrediging vond. Het schilderij is niet af; daaraan is de kleur en de schematische teekening dier beide figuren in den achtergrond te wijten; maar men wordt sterk aangegrepen door het bijna hulpeloos zielige in de uitdrukking, waarmede deze jonge vrouw zichzelf weergegeven heeft en moet de prachtige kleurgroepeeringen in het vruchtenschaaltje tegen het donkergebruinde incarnaat bewonderen. In deze donkere huidkleur zullen wij misschien invloeden van exotische onderwerpen van Gauguin moeten aannemen, aan wien zij in vele opzichten geestelijk verwant schijnt, terwijl haar ouderen vriend, de beeldhouwer Bernard Hoetger voor de compositie een voorbeeld verschafte in werken als de bronnen op de Mathildehöhe in Darmstadt.

Het eigenlijke Duitsche expressionisme is door het felkleurig vreemd vormig landschap van Heckel vertegenwoordigd. In hoeverre een dergelijk schilderij een werkelijk dieperen bestaansgrond heeft zal de toekomst moeten uitwijzen.

G. KNUTTEL WZN.

Het portret van Mr. J. Meerman, door L. L. Boilly.

VOOR korten tijd heeft ons museum in bruikleen ontvangen van den scherpzinnigen en onvermoeiden verzamelaar Jhr. C. H. C. A. van Sypesteyn een ovaal olie-

Menzel.

verfportretje in grisaille, dat blijkens een oud opschrift op de achterzijde voorstelde „Mr. Johan Meerman, vrijheer van Dalem en Vuren".

De fraaie stippelgravures, die John en van Senus naar dit portret maakten (M. 3523 en 3524), stellen ons in staat vast te stellen dat het hier betreft een afbeelding door den bekenden Franschen zeden- en portretschilder Boilly van Mr. Johan Meerman, geboren te 's-Gravenhage op 1 Nov. 1753 en aldaar overleden 19 Aug. 1815, zoon van Mr. Gerard des H. R. Rijksbaron Meerman en Maria Catharina Buys.

Merkwaardig is dit portretje om verschillende redenen. Allereerst als waarschijnlijk welgelijkend portret van een bekende Haagsche persoonlijkheid. Verdienstelijk werkzaam in de talrijke ambten, waartoe hij achtereenvolgens geroepen werd, kreeg hij vooral gelegenheid zijn ijver en helderen blik te toonen onder Lodewijk Napoleon als Directeur-Generaal van Kunsten en Wetenschappen, in welke hoedanigheid hij kostbare verzamelingen van allerlei aard voor de musea en de Koninklijke Bibliotheek wist te verwerven. Door Napoleon benoemd tot senator en verheven tot graaf van het Keizerrijk, bevond hij zich te Parijs in 1814, toen de bondgenooten daar binnentrokken. Na de restauratie der Oranje's heeft hij geene ambten meer bekleed. Als zoon van den geleerden Mr. Gerard Meerman, wiens bibliotheek groote vermaardheid bezat, was hij in een omgeving van liefde voor studie en letterkunde opgegroeid. Talrijke reizen, die hem door bijna geheel Europa voerden, verruimden zijn blik. Vele

publicaties van zijn hand op geschied-, rechts- en letterkundig gebied zagen het licht. Voor ons geslacht is zijn naam echter vooral verbonden aan het museum Meermanno-Westreenianum, waar een belangrijk deel zijner kostbare bibliotheek een blijvend onderdak heeft gevonden, dank zij de testamentaire beschikking van baron van Westreenen van Tiellandt, die, mede-erfgenaam van Meerman, zijn aandeel in diens nalatenschap geheel besteedde voor het aankoopen van de belangrijkste stukken uit Meerman's openbaar verkochte bibliotheek. In de nabijheid van de door vader en zoon Meerman bijeengebrachte schatten bevindt zich het portret van eerstgenoemde door den grooten Franschman Perronneau. Het is jammer, dat het portret van den zoon, eveneens door een bekend Fransch kunstenaar geschilderd, niet ook met zijn boekerij verbonden is gebleven. Dit knappe, verzorgde en toch zoo frissche, op grof doek zeer dun geschilderde portretje, document van Meerman's schranderheid en wilskracht, moet, blijkens de ordeteekens en den leeftijd van de persoon, die wij voor ons zien, ontstaan zijn tijdens zijn Fransch senatorschap, om te dienen als voorbeeld voor de gravure op gelijke grootte van den Weenschen graveur F. John, welke is uitgegeven met de narede van Meerman's vertaling van Klopstock's Messias. Later vervaardigde van Senus een kleinere gravure, naar hetzelfde origineel of naar John's prent, voor het „Elogium", dat prof. Cras aan Meerman's nagedachtenis wijdde.

L. L. Boilly. Mr. J. Meerman.

De schilder Louis-Léopold Boilly, geboren te La Bassée in Noord-Frankrijk 5 Juli 1761, woonde vanaf 1786 te Parijs, waar hij na een leven van onvermoeide werkzaamheid op 4 Januari 1846 overleed. Het onderhavige portretje behoort niet tot het type van werk, dat wij het best van hem kennen. De naam Boilly roept ons in herinnering de aandachtig waargenomen, knap geteekende, zorgvuldig en tevens vlot geschilderde zeden-beelden, die ons zoo welsprekend het dagelijksch leven van de tijdgenooten van Mirabeau, van Robespierre, van Napoleon en van de herstelde Bourbons leeren kennen, de historiestukken van David, Gros en Gérard tot een volledig beeld van den tijd aanvullend. Bekend zijn in dat soort de werken uit de Wallace-collectie te Londen, het koffiehuis-interieur in het Museum Condé te Chantilly, de „Aankomst der Diligence" in het Louvre, het „Vertrek der Lotelingen" in het Museum Carnavalet en de „Familie Laplace in Houdon's Atelier" in het Pavillon de Marsan, alle te Parijs, en eenige werken in het museum te Rijssel, waaronder Boilly's eenige schilderij van politieke strekking: „de Triumph van Marat" van 1793, haastig geschapen in een oogenblik van levensgevaar. Vele dergelijke voorstellingen zijn gegraveerd door Tresca e.a., andere door den kunstenaar zelf op steen gebracht. De verzameling Chaix d'Est-Ange bevat een grisaille-schilderij, voorzien van een geschilderd opdracht-wapen en een onderschrift, die evenals het onderhavige portretje blijkbaar geschilderd is ten behoeve eener daarnaar te maken gravure. Boilly's portretten zijn zeker niet zeldzaam en evenmin zonder kunstwaarde, doch deze laatste is niet zoo groot, dat er aanleiding is om die portretjes te verzamelen voor kunstmusea. Men moet ze zoeken in historische verzamelingen, waar hun waarde als beeltenis van bekende personen voorgaat, b.v. in het museum Carnavalet. Daar bevindt zich het fraai schilderijtje, voorstellend den acteur Chénard als vaandeldrager op het „Fête-Civique" van 1793, waarop wij den tooneelspeler, in zijn vermomming van sansculotte, met de gelaatsuitdrukking zien paradeeren, die een der hoofdpersonen van zulk een feest der Egalité past, in afwachting van het wederopnemen van zijn meer gewone rol van geaffecteerden incroyable. Daar zijn ook de portretjes van het echtpaar Cosse, typische voorbeelden van die tallooze portretjes, die in twee uur poseerens klaar waren en die, zooals afstammelingen van Boilly's vroegere overburen hebben verteld, soms bij een half dozijn tegelijk voor zijn huis te drogen hingen. Het best leeren wij echter Boilly's vermogen als portrettist kennen op de schilderij van Isabey's atelier in het Louvre, waar hij, rond den nog jongen Isabey,

T. Dupuis.

dat troetelkind der fortuin, een groot aantal Parijsche kunstbroeders heeft afgebeeld en in hun karakter van politiek-gematigde werkers, van fraaie incroyables of hartstochtelijke Davidianen getypeerd.

Van de weinige portretten, die, buiten Perronneau's vrij talrijke pastels en schilderijen, door bekende Fransche schilders van Nederlanders zijn gemaakt, is er dus weer een terecht gekomen. Wij willen hopen, dat het ook verder in ons land zal blijven. Zouden andere portretten, als Ingres' teekening van den heer van Bynkershoek van Hoogstraten, of Latour's pastelportretten van den heer en mevrouw van Tuyll van Serooskerken-de Geer, oom en tante van Belle van Zuylen, nog hier te lande verscholen zijn?

Een ander interessant portret van denzelfden Mr. Jan Meerman is de plaquette in blauwe „jasper-ware", evenals de tegenhanger, mevr. Meerman-Mollerus, gemodelleerd door John Flaxman, den bekendsten modelleur der Etruria-fabriek van Wedgwood. Dit zeldzaam paar medaillons (waarvan in het December 1921-nummer der „Connoisseur" een stel uit een Engelsche collectie als waarschijnlijk eenig bestaande wordt beschreven) dankt zijn ontstaan aan een bezoek aan de fabriek tijdens een Engelsche reis van 1787. Op de in verleden voorjaar gehouden tentoonstelling „het Portret in Nederland 1730—1830" heeft men beide plaquettes, uit de collectie van den heer A. O. van Kerkwijk, kunnen bewonderen. Een afbeelding van hen vindt men in bovengenoemd nummer der „Connoisseur".

A. STARING.

Sculptuur-aanwinsten.

ER is in ons museum zonder twijfel een tekort aan stalen van beeldhouwkunst. En daarom is het gelukkig, dat ik, — na in een vorig nummer enkele aanwinsten te hebben besproken van sculptuur in ons Historisch Museum, — thans ook van verrijking in dit opzicht van ons Museum voor Moderne Kunst kan vertellen. Behalve de groep van twee te paard gezeten visschers van *Charles van Wijk*, welke reeds voor 1912 verworven werd, dateert trouwens al ons bezit van de laatste jaren. Wat klein-plastiek betreft, hebben wij van *Mendes da Costa* diens bronzen uil en zijn Vincent van Gogh, beide in 1920 verworven evenals een kleine groep van Wenckebach — terugkeer van den verloren zoon. — Van de grootere plastiek bracht 1920 ons een marmeren vrouwenbuste van *Toon Dupuis*, fijn en gevoelig in zuiver naturalistische vormgeving, bovendien, óók dank zij de voorgestelde persoon van een groote distinctie.

T. Dupuis. Buste van Roermeester.

J. Mendes da Costa. V. van Gogh.

J. Vermeiren.

Door weder andere qualiteiten treft het werk van denzelfden meester, dat wij thans, door de royale schenking van een belangstellend stadgenoot, in onze verzameling mogen opnemen. Het is de bronzen kop van den schilder Roermeester, breed gedaan en met al de verve, waarover Dupuis beschikt als hij een model voor zich ziet dat zijn liefde heeft. Ofschoon als portret voortreffelijk gelijkend, is hier toch niets van pijnlijke preciesheid. Er is de zwier en de leute van dezen „grootsten visscher onder de schilders en grootsten schilder onder de visschers," zooals Dupuis hem waardeert en kent, niet van het tijdelijk model-zitten alléén! Men voelt de genegenheid, waarmede hier gewerkt is om „Roers" oud-vaderlandsche tronie schilderachtig in de klei te doen herleven; de overgieting in edel brons heeft daarvan niets doen verloren gaan, integendeel!
Hoe geheel anders lijkt, naast dit gemoedelijk kunstenaars-beeld, de scherp-intellectueele kop, die de jonge Hongaar *E. Lux* maakte en welke wij op de Hongaarsche tentoonstelling aankochten! Niet alleen door het model, maar ook als werk is dit portret van een gansch andere geaardheid. Ofschoon ook dit onder naturalistische plastiek zou kunnen gerangschikt worden, is hier toch een psychologische verdieping, welke dezen kop zeldzaam boeiend maakt, omdat zij hem heft in een sfeer, waar wij het portretzijn vergeten en den critischen mensch van alle tijden voor ons zien in stille terughouding en hooghartig zwijgen.
Dat het zwijgen en de terughouding ook op geheel andere wijze plastisch kunnen worden uitgedrukt kan *Jules Vermeiren* met zijn direct uit den grauwen hardsteen gehouwen kop ons doen gevoelen. Ondanks de stugheid van het materiaal toch is het tot ons gevoel allereerst dat dit werk spreekt. Er is zelfs eene teederheid in deze zoo strak gehouden lijnen, welke den in stadige bewogenheid zoekenden kunstenaar in zijn werk doen terugvinden, ook al heeft hij hierin op dit oogenblik een stille rust en — zouden wij zeggen — de wijsheid van den in zich zelf gekeerde gevonden.

VAN GELDER.

E. Lux.

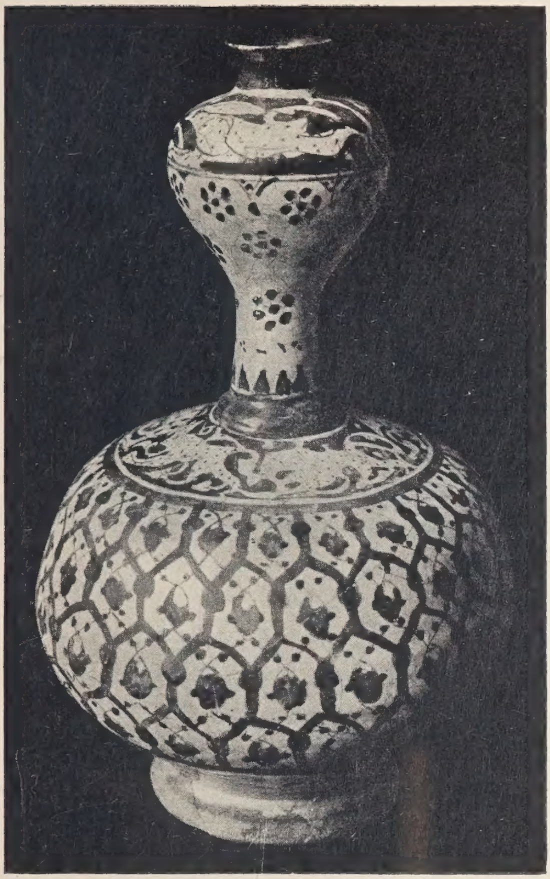
Grafisch werk van P. Dupont.

ONZE verzameling grafische kunst, welker groei men in onze Mededeelingen heeft kunnen volgen, heeft ook in 1921 een gansche reeks van aanwinsten te boeken. Slechts op éène aanwinst, welke meer bijzondere beteekenis heeft, wil ik hier wijzen. Het was namelijk mogelijk eene keuze te doen uit eene verzameling voortreffelijke proefdrukken van het werk van P. Dupont, en daarvan maakten wij gebruik om uit de verschillende perioden van dezen bijzonderen meester goede, representatieve stalen te verwerven.

Wij zien in dit grafisch werk den geleidelijken en triomfantelijken groei van het meesterschap. In het werk van 1895 de poging naar het schilderachtige, in een ets Damrak (v. Wisselingh 305) en in 1897 te Parijs nog een werken in dezelfde richting, in een groote ets van omnibuspaarden bij avond (niet in den cat. van v. Wisselingh), welke aan Breitner denken doet. Maar daarna begint dan het vrijkomen en de eigen opvatting, welke het Werkpaard van hetzelfde jaar (v. Wisselingh 306) reeds aankondigt. Het is het hoe langer hoe meer groot zien naar het ornamentale en gestyleerde toe, totdat tenslotte in een gravure als van het gevallen trekpaard (niet bij v. Wiss.), boven dat alles uit, het grootsche beeld van ellende gegeven wordt, waarbij men de manier vergeten kan.

Juist in het paard is die steeds krachtiger, verhevener wijze van zien en weergeven zoo prachtig te volgen, ook daarom dat Dupont enkele paard-afbeeldingen telkens weder heeft overgewerkt. Men kan zien bijvoorbeeld dat in den v. Wisselingh-catalogus de nrs. 306 en 309 wat het paard betreft elkaars spiegelbeeld zijn, met dien verstande dat de paarden niet even-groot zijn. Maar hier is in de manier van weergeven weinig verandering. Dit is wel het geval in een drietal gravures, waarop een trekkend paard het voornaamste figuur is. De vroegste, ongeveer 1899 te dateeren, gravure geeft het paard zuiver naturalistisch geobserveerd, met sluik hangende manen en zonder sterk geaccentueerde spierpartijen; achtergrond de Seine met een brug. De tweede is nr. 307 van v. Wisselingh. De houding van het paard is met tuig en al volkomen hetzelfde, maar de spierbundels en de manen zijn bijna gestyleerd; de achtergrond is hier een heuvelrug met bouwland, opstijgend uit een klein riviertje. In de derde gravure, uit onze verzameling, (niet bij v. Wiss.) is de achtergrond veranderd; tegen den heuvelrug ligt een dorpje, het riviertje is tot een afgesloten waterbocht geworden, maar bovenal ook het paard zelf is gewijzigd: behalve een vermeerdering van tuig en nog scherper accent op de spieren en manen vinden wij ook in den stand van den linker achterpoot een verandering, deze is strak naast den rechterpoot gezet, waardoor het geheele beest een forscher, algemeener beeld gekregen heeft. De ploeg, op v. Wiss. 307 vóór het paard, is er nu achter gebracht, waardoor ook weder het paard méér naar voren komt; de meer open geworden vóórgrond is met ornamentale bietplanten aangevuld. Elk dezer drie tot in onderdeelen overigens gelijke paarden, zijn op een anderen schaal geteekend; het zijn dus niet vroegere en latere staten van één prent: hier blijkt het dat Dupont één voorbeeld, telkens weer met haast pijnlijke preciesheid tot grondslag nam van nieuw werk, maar in dat nieuwe werk dan toch telkens weder wat vrijer van het voorbeeld wordende,

P. Dupont. Etenstijd, 1ste staat.



Rhages-flesch.

erin slaagde telkens ook verder te komen. Ook technisch door een steeds grooter volmaaktheid in de voor zijn streven zoo typischen kunstvorm der gravure. Hoe verder hij komt, hoe minder hij in zijn graveerwerk etst.
Onze verzameling telt nu 14 nummers. Het zijn de nrs. 305, 306, 309, 321, 353, van v. Wisselingh en verder de volgende:

a. Drie wachtende omnibuspaarden bij avond, ets. 1897, $33^1/_2$ bij $52^1/_2$.
b. Twee jaagpaarden, gravure en ets (1898?) 16 bij 21.
c. Etenstijd (eerste staat van 308) gravure, 1899 28 bij 34.
d. Trekpaard met Seine-brug, gravure (1899) 16 bij 20.
e. Trekpaard vóór ploeg (zie boven) gravure 1901, $25^1/_2$ bij $29^1/_2$.
f. Gevallen trekpaard met kar en bestuurder, gravure 1901, 25 bij $30^1/_2$.
g. Le Pont Sully; paarden met staljongen, gravure 1903, 29 bij 42.
h. Vier ploegende ossen naar rechts gaande, gravure 1904, 22 bij 56.
i. Drie ploegende paarden naar links gaande, gravure 1904, $23^1/_2$ bij 57.

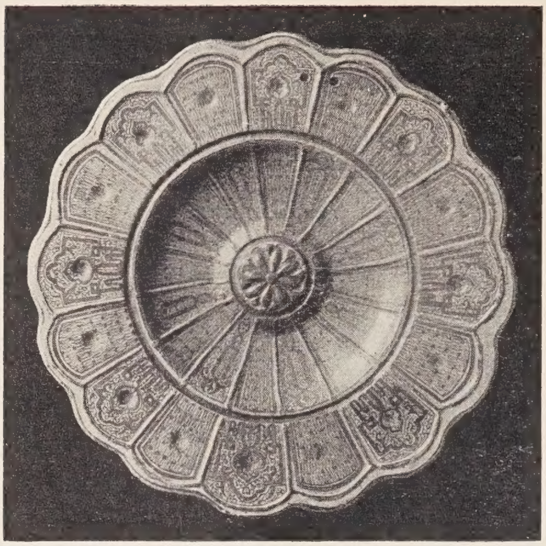
VAN GELDER.

Aanwinsten der Ceramiek-verzameling.

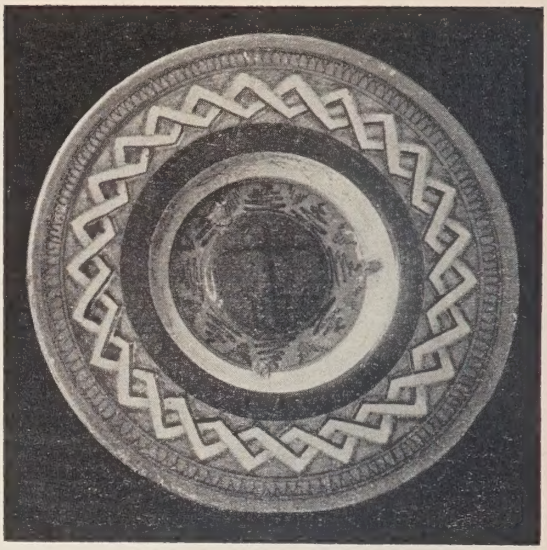
SEDERT in 1903 het Gemeente Museum door het legaat Van der Burgh een der fraaiste openbare collecties van Delftsch aardewerk verwierf, is de ceramiek-afdeeling een der aantrekkingspunten van onze verzamelingen geweest. Door de uitbreiding en afronding van de collectie Haagsch porcelein werd een 18de-, door de verwerving van de Colenbrander-modellen en werkstukken een 19de eeuwsche uitbreiding verkregen, welke de mogelijkheid openden om een zelfstandige ceramiek-afdeeling naast het eigenlijk Haagsche museum te doen ontstaan. Achtereenvolgens werd het aspect dier afdeelding duidelijker. Weesper- en Loosdrechtsch porcelein werd door het bruikleen van Sypesteyn, verschillende specimina van Duitsch porcelein werden door het bruikleen de Marez-Oyens verkregen. Het legaat van Zegwaard bracht wat 17de en 18de eeuwsch Chineesch, terwijl door schenking een goed overzicht van Brouwers aardewerk in ons bezit kwam; werk van Lanooy en Bert Nienhuys — dat plaats kreeg in het Museum voor Moderne Kunst — bracht weer een andere noot [1]).
Daarop volgde een aanvulling der afdeeling naar de andere zijde. Door de schenking van de Vereeniging Arentsburgh kwamen wij in het bezit van Romeinsch aardewerk, terwijl door aankoop onze kleine voorraad middeleeuwsche en zeventiende eeuwsche ceramiek uitgebreid en met producten van Raeren, Siegburg en Westerwald aangevuld werd. Een groote apostelkruik uit Creussen kwam daar later bij.
Reeds was gaandeweg ook wat vroeg-Noord-Nederlandsch aardewerk met tinglazuur verworven, toen de heer Ottema uit Leeuwarden zoo vriendelijk was een uitgezochte collectie daarvan aan ons in bruikleen af te staan, waardoor het Delftsch als het ware een achtergrond kreeg.
In 1921 hebben wij dankbaar van een geboden gunstige gelegenheid gebruik gemaakt om nog weer wat verder te gaan en in onze verzameling ook voortbrengselen op te nemen uit voor de ceramiek uiterst belangrijke maar op grooter afstand gelegen centra: vooreerst uit dat van de volken van den Islam en dan uit Italië. Met enkele woorden wil ik hier deze laatste en voor onze verzameling zoo belangrijke aanwinsten aankondigen.

Vooreerst is er een tweetal groote vijftiende eeuwsche Spaansch-Moorsche schotels, waar-

[1]) In 1921 werd het werk van Nienhuys aangevuld met een groote turkooisblauwe vaas.



Spaansch-Moorsche schotel.



Faënza-bord.

van er één hierbij is afgebeeld. Het door den zachten schijn van het goud-lustre veredelde ornament voegt zich met waarlijk voorbeeldige zuiverheid naar de vormen van den schotel. De andere schotel vertoont als hart een wapen dat in goudlustre een afbeelding is van dat der familie Aguylar: een zwarte arend op een rood schild, welke arend een rood hartschild draagt beladen met drie gouden dwarsbalken. In het randschrift op het bord komt de familie naam eveneens uit.

Een 16de eeuwsche Spaansch-Moorsche kan met schitterend donkerder lustre sluit hierbij aan, voorts zijn er Perzische stukken: twee 14de eeuwsche kleine tegels, een met dierfiguren, en een met ornament, een paar bijzonder fraaie kommetjes: een 14de eeuwsch met twee kameel-figuren en een 15de eeuwsch met uitsluitend ornamentale versiering; maar belangrijker nog is de hierbij afgebeelde 13e eeuwsche flesch, een zeldzaam bijna geheel gaaf exemplaar van Rhages aardewerk van mooien vorm met een bladornament in geel en om den hals dierfiguren.

Een tweetal goede Rhodes-kannen, 16de en 17de eeuw, brengt ook deze noot in de verzameling.

Omvangrijker is de collectie Italiaansche ceramiek, welke goede stalen van verschillende fabrieken laat zien, ook al doet ze wel naar méér verlangen uit de overrijke, prachtige productie van het Italie der zestiende eeuw!

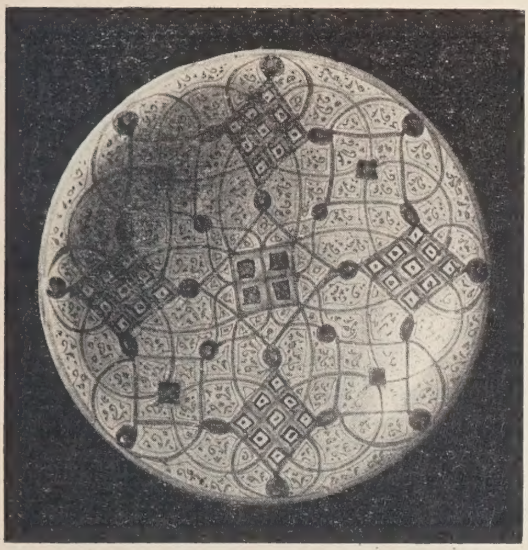
Hierbij afgebeeld zijn een tweetal producten van Faënza. Het eerste kleine eind-15de eeuwsche bordje is aantrekkelijk door zijn sober ornament in mooie, zuiver zich tegen elkaar uitsprekende kleuren: de kleine noot van groen telkens in de openingen van het vlechtwerk doet op bijzonder geestige manier juist geel en blauw beter uitkomen. Alléén in geel en blauw is een curieus geornamenteerde tweede bord. Ook hier doet de kleur véél. Meer dan in het eveneens door lijnen-ornamentiek opvallende derde bord. [1]) Toevallig bevindt zich in onze verzameling een, voorloopig als Noord-Nederlandsch aangemerkt bord, dat juist dit Italiaansche decor heeft nagevolgd, zonder evenwel de kleurzuiverheid ervan te bereiken; het bewijst hoezeer de majolica uit het zuiden inderdaad het voorbeeld was der noordelijke pottenbakkers.

Een schotel met een rand in het typische schubmotief met lustre van Deruta, waarbinnen St. Marcus; een Urbino zoutvat en een groote met de typische dier-en-rank figuren van Urbino versierde schotel; een klein, diep bordje van Castel Durante met een engeltje in het medaillon en muziekinstrumenten op donkerblauw fond rondom, en een tweetal 18de eeuwsche aardig gevormde dekselkannen van Castelli vullen de bovenafgebeelde borden aan.

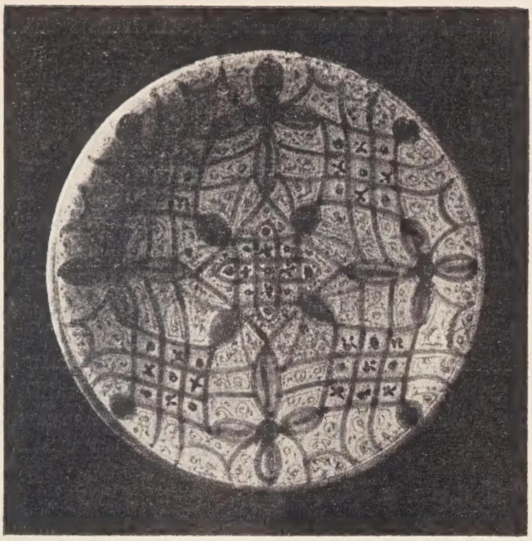
Een M. C. met een kroon gemerkte schotel met blauwe decors en reliefs, geeft werk uit Napels, terwijl ten slotte een tweetal groote Noord-Italiaansche schotels, één in blauw decor, met in meer kleuren een kardinaalswapen als medaillon en de tweede geel en groen in relief een latere ontwikkeling van de Italiaansche ceramiek in beeld brengen.

VAN GELDER.

[1]) Toevallig is juist dit bord afgebeeld bij Blacker: The A B C of collecting old continental pottery, waar men ook de na te noemen Urbino-schotel vindt.



Faënza-schotel.



N. Nederlandsche schotel.

In glas geslepen portretten van Prins Willem IV en Prinses Anna.

HET Gemeentemuseum heeft onlangs verworven twee ruiten, versierd met de met het rad geslepen beeltenissen van „Willem de IV Prins van Oranje &. &. &.", en van „Anna K(roonprinses) V(an) G(rootbrittanje)". Aan de benedenzijde is het ruitje, dat 's prinsen portret draagt gemerkt „C. S. Delft 1757" Een dergelijk portret van „Guil. Aug. Dux Cumberland" („butcher"- Cumberland, de overwinnaar van Culloden) in het bezit van den heer A. O. van Kerkwijk is voluit geteekend; „C. Schröder Delft 1754". Wij kennen dus ook den maker van onze ruitjes. Onze 18de eeuw was rijk aan „Spielereien" van dezen aard. In de grilligst gekozen technieken en materialen werden de portretten van de populaire Oranje's en de later met hen in populariteit wedijverende patriotten-leiders vermenigvuldigd. Een typisch voorbeeld hiervan is ook het knipsel van Willem IV te paard van 1747 in het Museum. De verstandige lieden onder deze kunst(?)-nijveren namen voor zulke portretten bestaande gravures tot voorbeeld; de minder verstandige lieten hun eigen artistieken scheppingsdrang vrijen teugel, met meestal rampzalig gevolg.

Onze Schröder hoort tot de verstandige; voor Willem IV en prinses Anna heeft hij tot voorbeeld genomen twee prenten, respectievelijk van 1751 en 1750, in een serie door Houbraken gegraveerd uitgegeven door de Amsterdamsche firma Js. Haffman en P. Meyer, op hetzelfde formaat als en in concurrentie met eene reeks, gegraveerd door Tanjé en uitgegeven door het Rotterdamsch Boekverkoopers Gezelschap (Soc. Bibliopol. Rotterd.). De bewuste prent van Willem IV is naar een teekening naar het leven van Pothoven van 1751, die van Prinses Anna is uit 1750, naar een geteekende copie die Pothoven had vervaardigd van een geschilderd portret door Rusca, hofschilder van George III van Engeland.

Schröder heeft uit die gravures alleen de portretmedaillons overgenomen; het allegorisch bijwerk liet hij vervallen. In plaats daarvan bracht hij beneden de medaillons een oranje- en een palmtak aan, die elkaar in een rococo-ornament ontmoeten.

In de „Connoisseur" van April 1920, p. 241, zijn afgebeeld twee in dezelfde techniek vervaardigde en in fraaie gesneden lijsten gestoken portretten van den jongen prins Willem V en van zijn zuster prinses Caroline, de latere prinses van Nassau-Weilburg, beide in het bezit van Mevr. Reynolds Peyton. Willem V is ten voeten uit afgebeeld; zijn figuur is overgenomen van de gravure door de la Croix-Tanjé van 1755. De buste van prinses Caroline is uitgesneden uit den tegenhanger dier gravure, deze prinses eveneens ten voeten uit voorstellend. De omlijsting van de ovale buste der prinses, geheel gelijk aan die van onze Willem IV en Prinses Anna, toont aan dat zij alle van denzelfden maker zijn en tezamen eene reeks portretten van den jongen Erfstadhouder en zijn naaste bloedverwanten vormen.

A. STARING.

Museologische aanteekeningen.

HET is mijn plan onder dezen titel hier nu en dan enkele notities te plaatsen, welke gebeurtenissen of toestanden betreffen van belang voor den arbeid van onzen Dienst; dingen die mij getroffen hebben en waarmede wij hier in den Haag ons voordeel kunnen doen, en die misschien ook de belangstelling van dezen of genen zullen kunnen wekken. Logische volgorde zal men bij de verschillende notities niet moeten verwachten en geen anderen samenhang dan deze, dat reden van ontstaan en wijze van uitwerking steeds weer te vinden zijn in de overwegingen van de taak van onzen Dienst.

1. Wat is een Museum?

Het zou mij kwalijk passen om hier het onlangs verschenen Rapport der Staatscommissie voor het Museumwezen kritisch te bespreken, waar ik-zelf aan de samenstelling er van werkzaam heb deelgenomen, maar er is alle reden om enkele belangrijke punten even naar voren te brengen.
Daar is in de eerste plaats de algemeene definitie van het begrip Museum, welke de overweging waard is ook in de kringen van hen, die niet museum-ambtenaren of kunstgeleerden zijn. Een museum wordt dan omschreven als „eene instelling, waarin voorwerpen, die samen een organisch geheel vormen, zóó worden tentoongesteld, dat hunne beteekenis en die van het geheel voor de bezoekers, ook voor den niet-vakman duidelijk, wordt".
Er is hier in eenvoudige bewoordingen een zaak van gewicht vastgelegd, en er zijn enkele eischen gesteld, die ten onzent een nieuwe ontwikkeling van het museumwezen kunnen inleiden. Niet dat de begrippen ten onzent geheel nieuw waren, volstrekt niet, maar zij zijn hier als vóór alles geldend klaar geformuleerd.
Het eerst zijn van beteekenis de woorden: „die samen een organisch geheel vormen". Zij stellen geen geringen eisch: het museum moet niet den indruk maken van een toevallig groeisel, van een onsamenhangende massa bijeen geplaatste voorwerpen, maar van een *geheel*, door één leidende gedachte beheerscht: de leidende gedachte, welke wij het museum-programma zouden kunnen noemen. Die leiding moet men niet zoozeer zien dan wel gevoelen. Immers de „tentoonstelling" van de voorwerpen, die den museum-inhoud vormen, moet zoo zijn, dat niet alleen de beteekenis van elk voorwerp opzichzelf, maar ook „die van het geheel" duidelijk wordt. Dat is natuurlijk alleen mogelijk, indien een logisch verband deelen en geheel te samen bindt — en beheerscht. Dit leidt al dadelijk tot een nuttig ding: beperking. De wijze van tentoonstelling in een museum moet immers niet zoo zijn, dat men door overvloed van voorwerpen het geheel uit het oog verliest. Elke beperking leidt weder tot een ander gevolg: uitverkiezing van de beste, dat wil zeggen de op de gegeven plaats meest gewenschte, schoonste en meest typische dingen. In stee van vijf-en-twintig min of meer elkaar gelijkende middelmatigheden twee of drie zaken van voortreffelijke qualiteit, die precies doen wat zij doen moeten, niet minder, maar ook niet méér: het geheel mag niet uit het oog verloren worden, het organisch museum-geheel, dat moet zijn als een zorgvuldig gecomponeerd muziekstuk: het thema mag nu en dan helder en krachtig, jubelend en boeiend òpklinken, het moet zich telkens weer oplossen, opdat het geheel gaaf blijve en evenwichtig.
Dan eerst is het duidelijk, „ook voor den niet-vakman". Ziedaar een tweede zaak van uitnemende beteekenis. Er is een tijd geweest — en de vraag is of wij den volmaakt verleden tijd zelfs wel gebruiken mogen! — dat het museumbezoekend publiek beschouwd werd als een noodzakelijk kwaad, dat men noodig had voor de statistiek, maar dat geen enkel recht kon doen gelden: de musea waren er in de eerste plaats voor de kunstgeleerden.
Dit standpunt moet verlaten worden. Want integendeel, de musea zijn er in de eerste plaats voor de groote menigte der bezoekers, die natuurlijk met eerbiedig respect van de kunstgeleerdheid spreken, maar in hun hart aan haar „maling hebben". Dit is hun recht, als zij ook maar bedenken dat zonder de kunstgeleerdheid, een museum niet binnen het bereik der gewone bezoekers te brengen zou zijn, immers de gesmade kunstgeleerdheid zorgt voor zuivering en voor logisch verband, en dus voor de vereischte duidelijkheid.
Maar zij is allereerst een dienende wetenschap, zij is als de mekaniek van de tooverdoos, wier effect men moet genieten maar die men niet aan den arbeid moet zien. Zeker mag dus de gedachte aan kunsthistorische merkwaardigheid noch den aankoop noch de wijze van opstelling van een museumvoorwerp beheerschen. In de eerste plaats dient in beide gevallen te worden gevraagd: kan een voorwerp de bedoeling van het museum duidelijk doen spreken tot de groote massa der (niet-vakkundige) bezoekers? Niets is op museum-gebied méér een eisch van den tijd dan dat. Was voorheen het museum eigenlijk niet anders dan het kabinet van één liefhebber — menig museum immers dankt zijn ontstaan aan een vorstelijk verzamelaar (ons Mauritshuis is daar een voorbeeld van), thans zijn de musea voor onderhoud en uitbreiding aangewezen op de openbare kassen en hebben alle burgers, krachtens hun bijdrage tot de

publieke geldmiddelen, gelijk recht op de verzamelingen, welke *hun* verzamelingen zijn. De kunstgeleerde heeft routine van kunstgenieten: hij herkent zijn oude vrienden of ontdekt nieuwe ook op zolders of halfdonkere achterkamers. Maar de gewone burger zou schatten aan schoonheid en rijkdommen aan ontroering voorbijgaan, zoo die hem niet werden vóórgebracht zoo klaar en duidelijk mogelijk. Hij moet worden bediend, geleid, voortgeholpen, want hij mist de middelen om zijn weg zelfstandig te vinden. Dat moet geschieden niet met minderwaardige middelen maar met het toepassen van de beginselen, welke in de definitie der Staatscommissie besloten liggen: logische, organische samenhang, duidelijke, eenvoudige, niet-overladen tentoonstelling, met inachtneming van de juiste verhouding tusschen geheel en deelen en bovenal geleid door de gedachte, dat een museum iets moet zijn niet voor de koks maar voor de gasten.

2. De Kunsthalle te Mannheim.

Onder de Duitsche Musea neemt dat te Mannheim een bijzondere plaats in, en dat wel voornamelijk door de wijze waarop het wordt geleid. Vóór den oorlog had deze leiding in enkele jaren het succes, dat wat er in deze industriestad gebeurde in verband met het kunstleven als „Mannheimer Bewegung" placht te worden aangeduid. In de laatste oorlogsjaren is het geheele museum-werk stilgezet, maar nauwelijks lieten de omstandigheden het toe of het werk werd weder aangevat met eene kracht, die de moeilijkheden wist te overwinnen, welke de veranderde toestanden natuurlijk wel in groote hoeveelheid moesten opleveren. Toen ik ongeveer een jaar geleden enkele dagen in Mannheim doorbracht was alles gereed voor een nieuw en druk seizoen.

Enkele cijfers mogen laten zien wat ik bedoel als ik van succes spreek. De stad Mannheim heeft een bevolking van ongeveer 225.000 zielen, een derde deel der volwassen bevolking zijn arbeiders. In 1909 is het Museum, de Kunsthalle, geopend. In dat jaar waren er 7000 bezoekers, in 1914 was het jaarlijksch bezoekerscijfer tot 61.000 gestegen, tijdens den oorlog was het bezoek sterk gedaald, in 1920 had het weder het cijfer van 70.000 bereikt. Het percentage vreemdelingen is daarbij tamelijk gering, Mannheim is niet een plaats voor touristen, en als men dan naast dit cijfer, dat legt van ons wereldberoemde Mauritshuis (in 1920: 58.000 bezoekers) dan beseft men de populariteit der Kunsthalle.

Die populariteit is geen toeval, zij is inderdaad aan het werk-zelf van het Museum te danken. Het is een Museum van uitsluitend kunst der 19de en 20ste eeuw, een modern museum dus en nieuw gebouwd, ruim met een over het algemeen vrij goede verlichting, echter met een niet in alle opzichten geslaagde wijze van aaneenrijing der zalen. Behalve goede stalen van Duitsche kunst — schilderijen en beeldhouwwerken, onder welke laatste enkele treffende werken van Lehmbrück — bezit het Museum een aantal werken van buitenlanders, in hoofdzaak Fransche met als middenpunt het groote stuk van Manet: de executie van Keizer Maximiliaan in Mexico. Maar dit alles doet het hem niet; de sympathie is verworven door een intensieven arbeid van de museumleiding, door rondleidingen, voordrachten en tijdelijke tentoonstellingen. Systematisch werden deze jaar in jaar uit gehouden, waardoor liefde en sympathie voor het Museum en zijn inhoud ververkregen werd.

Zoodra hierdoor een terrein verkregen was, waarop verder kon worden gearbeid is men — in April 1911 — begonnen voor dien verderen arbeid een hechten grondslag te leggen. De Mannheimer bevolking werd in de grootste zaal der stad genoodigd om een uiteenzetting te hooren over de toekomst der kunstverzorging in de stad. Een publiek uit alle kringen der samenleving, ruim 3000 personen sterk kwam op. De voordracht, die het te hooren kreeg, ging uit van deze gedachten: „Nimmer heeft het slechter gestaan met de kunst dan thans; ondanks het vele praten, ondanks het vele schrijven over kunst leven wij niet meer met haar, draagt zij niet meer bij tot onze levensverheffing en de vorming van onze persoonlijkheid. De melankolieke dwaler in de musea, de eigenwijze bezoeker van tentoonstellingen, de wansmaak in de meeste woningen, het mishandelde gezicht dat onze straten bieden, bewijzen het. Nergens eenheid en stijl, inplaats daarvan verdeeldheid, smakeloosheid, gebrek aan beschaving. De oorzaken daarvan zijn menigvuldig en liggen diep. Zij liggen in de ontwikkeling welke het natuurwetenschappelijke technische intellectualistische tijdperk moest gaan. Deze ontwikkeling heeft den gemeenschapszin, de overlevering, en tenslotte de objectieve en subjectieve beschaving vernield. Vooral de subjectieve beschaving, de persoonlijkheid.

„De individu vermag hiertegen weinig. Slechts door de massa, door een nieuwe gezamenlijke wil is een verbetering, een herleving te bereiken. Slechts een idealistische, van tevoren van dank afziende en tot een traditie groeiende massa-wil kan de stof-heerschappij van het subjectivistische materialisme, waardoor de kunst vernield is, overwinnen. Daartoe moest men zich aaneensluiten."

Deze voordracht leidde tot de stichting van den „Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim", aanvankelijk met 1000

leden welk getal weldra tot 6000 steeg. Deze Freie Bund organiseert nu geregeld voordrachten in de bij het Museum behoorende voordrachtzaal: zijne onderafdeeling daarvoor heet Academie für Jedermann, een soort Volksuniversiteit uitsluitend voor kunstbelangstelling, welke in het eerste jaar een toehoordersaantal van ruim 16000 bereikte dat in het laatste jaar voor den oorlog tot over de 30000 steeg. Daarnaast werden tentoonstellingen ingericht; enkele telkens van het werk van één modernen schilder, kunstnijvere, architect; andere betreffende kunstgroepen als: moderne glasschilderkunst, boekkunst, theaterkunst. Behalve deze dingen hadden er nog geregeld rondleidingen plaats door het Museum, meestal des Zondagmorgens van $9^1/_2$—11 uur vóór het gewone opengaan. Ik heb de lijsten der deelnemers — meestal vereenigingswijze komende — nagaande daarin een groote verscheidenheid gevonden. Het zijn naast vele arbeidersgroepen ook groepen van meer ontwikkelden, geestelijken, leeraren, studenten.

Wanneer wij, die de deelneming aan de cursussen der Haagsche Volksuniversiteit reeds zoo bevredigend vinden, de Mannheimer cijfers nagaan — ik ben daartoe in de gelegenheid geweest en heb de verschillende gegevens onder de oogen gehad, — dan past ons bewondering. Ik wil er enkele noemen:

Bij een tentoonstelling van goede en slechte meubels en huisinrichting: tweemaal een avond met 668 en 676 hoorders, een cursus over Grünewald in drie avonden 500, 483, 507. Een cursus over V. van Gogh in drie avonden 310, 342, 344. Ook de langere cursussen: een over Verschillende Kunsttijdperken in vijf avonden, die moest herhaald worden, had in de eerste serie een gemiddeld bezoekerstal van over 400 in de tweede van over 300 hoorders. Dat alles was vóór den oorlog. Maar voor een dergelijken langen cursus in 1919-'20, welke ook in twee groepen gehouden werd had de eerste groep alle avonden een bezoekerstal van bijna 410 de tweede van bijna 450 personen. Verloop van beteekenis is er niet: de eerste avond begon met 425 de laatste eindigde met 409. Ook de bovengenoemde cijfers toonden dat reeds aan. De „Mannheimer Bewegung" is waarlijk een van beteekenis voor de ontwikkeling van die stad. Niet ten onrechte werd zij door den in 1913 gestorven burgemeester, Paul Martin, die met krachtige hand de museumleiding bij haar arbeid steunde, als „ein kommunales Gestaltungs-ideal" gekenschetst. De woorden waarmede hij dat deed en zijne motieven zijn waarlijk het overwegen wel waard:

„Slechts die gemeenschap kan op voortdurenden groei rekenen, waarin niet alleen voortbrenging en omzet van stoffelijke goederen, maar waar ook voortbrenging en leven van ideëele waarden van beteekenis worden geacht, waarin dus ideëele en materieëele werkkracht in een harmonische verhouding zijn, welke aantrekkingskracht bezit. Bij het tot werkelijkheid maken van dit gemeentelijk ideaal zijn er echter twee gezichtspunten. Vooreerst ontstaat in den wedstrijd der groote steden onderling de — men zou kunnen zeggen fysieke — vorm van het grootestadsideaal, het gewone type. Maar naast de volmaaktheid van de maatschappelijke en politieke organen behoeft de stad een aaneengesloten reeks van het leven verheffende, en het leven lichter makende instellingen. Daartoe behooren, o.a. theaters, musea, concertgebouwen, goede instellingen van onderwijs, zweminrichtingen, maar ook groote parken, en een wel overwogen schoon stadsbeeld. Dat alles trekt aan.

Intusschen is het aanwezig zijn van dergelijke inrichtingen nog geen voldingend bewijs van de levenskracht van een stad. Ophooping van kennis geeft noch verstand, noch persoonlijke kracht; zij moet samengesmolten zijn tot een levende eenheid. Dus komt het er bij de stadvorming op aan uit den algemeenen typischen vorm de groote toekomstige eigen persoonlijkheid der gemeente te ontwikkelen. Dit geschiedt eenerzijds door zooveel mogelijk scheppende naturen binnen de stad te trekken en ze aan het hoofd der diensttakken te plaatsen, anderzijds door de inwoners-zelve de gedachte der zelfontwikkeling tot bewustheid te maken en hun tegelijkertijd de gelegenheid te openen deze gedachte in praktijk om te zetten.

Deze gelegenheid is te vinden in de krachtige bevordering van de kunst. Want de kunst is geen weelde! Zij is — als scheppende en als nà-scheppende arbeid — een *onmisbare levensfunctie*. En wie denkt het zonder haar te kunnen stellen, wie meent, dat zonder haar zijn leven een gelukkig makende gestalte zal kunnen krijgen, die zal de gevolgen dezer dwaling in langer of korter tijd aan den lijve gevoelen".

Ik heb hieraan eigenlijk niets meer toe te voegen, dan dit, dat een bezoek aan Mannheim van bijzondere beteekenis is voor ieder, die in dezen tijd wil medewerken aan een geestelijken wederopbouw onzer samenleving.

H. E. VAN GELDER.

Beeldhouwwerk uit Italië.

HET in nieuwe ordening weder opengestelde Kunstnijverheidmuseum der Academie voor Beeldende Kunsten (Princessegracht 3) brengt in een tweetal zalen een verrassing, die hier door mij niet kan worden

besproken, maar zeker wel mag worden aangekondigd.

De eerste der beide zalen bevat, behalve de reeds vroeger tentoongestelde kleine collectie Grieksch aardewerk, een belangrijke serie fragmenten van ornamentaal Romeinsch beeldhouwwerk uit de eerste eeuwen van onze jaartelling. Men kan in de mooi bewerkte stukken marmer de toepassingen vinden van allerlei ornamentmotieven (de eierlijst, het acanthusblad, de schelp, de dolfijn, de dierschedel, enz.) welke voor de latere ontwikkeling van het West-Europeesche ornament van zoo overheerschende beteekenis zijn geweest. [1])

Een reeks bewijzen daarvan vindt men in de aangrenzende kamer, die eene verzameling fragmenten laat zien van Italiaansch beeldhouwwerk der Renaissance, dat het Romeinsche werk in fijnheid overtreft. Een tweetal stalen daarvan is hierbij afgebeeld. Het buitengewoon fijn en gevoelig gemodelleerde, wellicht wat te overladen grootste fragment is afkomstig uit Florence; vele andere stukken zijn uit Mantua, Florentijnsch is ook de stijl met het eenvoudige bladornament, dat oprankt uit een vogelfiguur; zij is van een buitengewone bekoorlijkheid en geeft ons een voorbeeld van een technische vakbekwaamheid niet alleen, maar vooral ook van een kunstgevoeligheid, die ons vol bewondering genieten doet.

Het is een te waardeeren feit, dat hiermede ten onzent in originali althans iets te zien komt van de voor onze ontwikkeling zoo uiterst belangrijke kunst van Italië.

VAN GELDER.

[1]) Een drietal stukken Grieksch beeldhouwwerk en een interessante verzameling Romeinsche fresco fragmenten, door den Heer C. W. Lunsingh Scheurleer in bruikleen afgestaan, zijn in dezelfde zaal geëxposeerd.

De Catalogus der Historisch-Topografische Bibliotheek.

ENKELE dagen geleden heeft de Catalogus der gemeentebibliotheek, door ondergeteekende bewerkt, het licht gezien. Het is een boekwerk in twee deelen, samen juist 60 vellen druks beslaande. Dit werk zal er, naar valt te verwachten, krachtig toe meewerken om de tot nu toe tamelijk onbekende boekenverzameling meer bekend te maken, waardoor zij ook grooter nut zal gaan afwerpen.

De boekerij bestaat uit ongeveer 13000 werken, alle zonder uitzondering van belang voor de geschiedenis of de topografie van den Haag, Scheveningen en de allernaaste omgeving. Het zou natuurlijk dwaasheid zijn in een stad als den Haag, waar de Koninklijke Biblio-

theek is gevestigd en waar zich nog tal van speciale boekerijen bevinden, ook van gemeentewege een algemeene bibliotheek samen te brengen. Maar het ligt wel op den weg der gemeente een verzameling van speciaal voor den Haag belangrijke drukwerken aan te leggen. Van deze steeds aangroeiende collectie is nu dan een catalogus verschenen, waarin de titels in systematische ordening zijn opgenomen. Overwegende, dat eenheid van indeeling der plaatselijke bibliotheken aanbeveling verdient, is hetzelfde systeem gebruikt, dat voor de catalogi der gemeente-bibliotheken van Dordrecht en Leiden is gevolgd, welke beide op Utrecht teruggaan, natuurlijk met die wijzigingen, die de plaatselijke omstandigheden en het feit, dat het hier een grooter aantal boeken betrof dan in de genoemde plaatsen, noodig maakten.
De catalogus is, zooals uit een hierachter staande advertentie blijkt, algemeen verkrijgbaar gesteld. Het is te hopen, dat vele Hagenaars, die hun stad liefhebben, hem ter hand zullen nemen. Hun belangstelling zal dan stellig gewekt worden en deze zal dan weer aan de gemeente-bibliotheek ten goede komen.

W. MOLL.

Personalia.

Algemeene Dienst.

Het aan Mr. H. C. Gallois voor den tijd van een jaar verleende nonactiviteits-verlof, is met een jaar verlengd. Zijne vervanging is opgedragen gebleven aan Mr. A. Staring.

Oud-Archief.

In de vacature ontstaan door de benoeming van Mej. Mr. Joh. Breesnee tot commies bij het Alg. Rijksarchief is voorzien door de benoeming tot wetenschappelijk assistent van den Heer N. J. Pabon, wetenschappelijk archiefambtenaar 2de klasse, tot dusver werkzaam aan het Rijksarchief in Noord-Brabant.

Mededeelingen.

Bezoekcijfers over 1921.

a. *Historisch Museum, K. Vijverberg 7.*

14593 bezoekers tegen 19330 in 1920.

b. *Tijd. Museum voor Moderne Kunst, Zeestraat 65c.*

70.833, waaronder 62982 betalende tegen 50.803, waaronder 45623 betalende in 1920.

c. *Planetarium, Westeinde 9.*

Sedert de opening in Februari 1921, 6017 betalende bezoekers en 1175 schoolkinderen onder geleide.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij van MOUTON & Co., te 's-Gravenhage

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

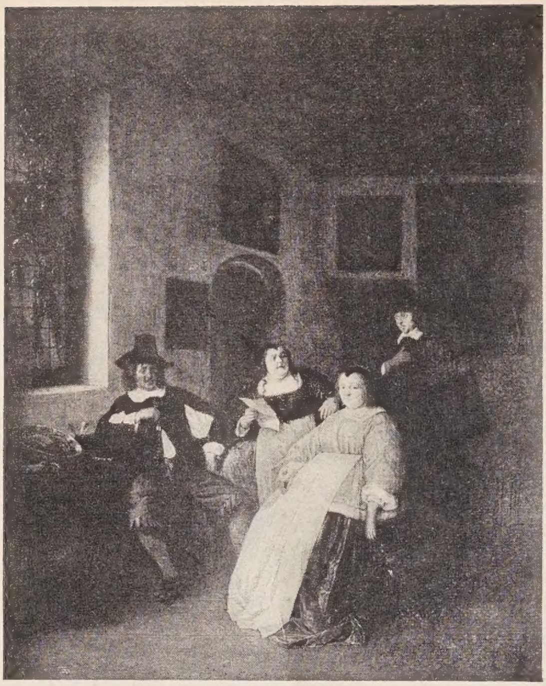
JAARGANG IV, No. 1/2. SEPT. 1922 AFLEVERING IX

Verzameling-Bredius. In de groote zaal.

De Verzameling-Bredius.

BIJ zijn vertrek uit den Haag en het vaderland heeft Dr. A. Bredius ten bate der stad, die hij dertig jaar bewoonde een bijzondere en tot groote erkentelijkheid stemmende vrijgevigheid getoond. Hij heeft namelijk aan de Gemeente in bruikleen afgestaan gedurende zijn leven en bij testament vermaakt, de geheele, rijke kunstverzameling, welke thans in zijn woning Prinsegracht 6 is tentoongesteld, terwijl hij reeds terstond een der belangrijkste schilderijen, – Jan Steens „Satyr bij den Boer" – aan de Gemeentelijke verzamelingen ten geschenke gegeven heeft.

De Gemeente heeft bovengenoemde woning aangekocht teneinde, — in afwachting van de mogelijkheid haar in den ontworpen nieuwen Museumbouw op te nemen — de verkregen verzameling te kunnen tentoonstellen. Zoo zal dus de Verzameling-Bredius voorloopig in de eigen omgeving, waar velen haar hebben gekend, door ieder die belangstelt in onze oudvaderlandsche kunst, kunnen worden bezocht



A. van Ostade. Familiegroep.

en bewonderd. Het intiem karakter der woning, dat juist zoozeer met dat van de kunstwerken, die er te zien zijn, overeenstemt, zal er niet weinig toe bijdragen om den indruk, dien de verzameling maakt te versterken en daardoor het genot te verhoogen, dat een rustig zich verdiepen in de gebodene schoonheid geeft.
Het zij mij vergund van deze belangrijke aanwinst een overzicht in den vorm van een rondgang te geven.

Reeds het gebouw-zelf werkt aan het scheppen van de juiste sfeer mede. Ofschoon de gevel niet meer ongeschonden is, krijgt men toch bij het opgaan van den hoogen dubbelen stoep, — welke elders dan op de Prinsegracht in den Haag tamelijk zeldzaam is, — den indruk van een oud-patricisch huis te betreden. De vierkante, rustig-deftige

I. VESTIBULE

bevestigt dit nader. Reeds terstond spreekt ook de schilderkunst mede. Behalve door een fijn en beschaafd portret door H. Coster van een blonde Arnhemsche patriciërsdochter (1642) wordt kleur gebracht bij al het witte stuc-werk door eenige stillevens, waaronder een warmtonig stuk met geplukt gevogelte van K. Slabbaert, een „fruytagie" van den Antwerpenaar Alex. Adriaensz. en een van George de Ville.

Rechts geeft een deur toegang tot de zijkamer, vanouds bekend als de

II. GELE KAMER.

De mooie marmeren schoorsteenmantel, met het fraaie stel vroeg-Saksisch porcelein dat erop prijkt, geeft terstond een bijzonder cachet aan dit vertrek, dat door meubileering en wandbekleeding nog duidelijker wordt. Ter rechterzijde van de deur vindt men een schilderij van Adr. van Ostade, dat in meer dan één opzicht de aandacht verdient. Allereerst treft de rijpheid en rijkdom van kleur, de fijnheid van schildering, het meesterschap dat uit opzet, teekening, kleurenharmonie spreekt; dit alles maakt dit stuk tot een der beste stalen van onze genre-schildering. Maar ook om het verhaal, dat het doet, is het stuk merkwaardig; immers wij zien er den schilder-zelf — rechts op den achtergrond — op bezoek bij de familie de Goyer, verwanten van zijn tweede vrouw. De fijne kop van het zelf-portret is met bijzondere zorg gepenseeld, terwijl ook de andere portretten, hoewel minder fijn niet minder sterksprekend zijn [1]).
Eronder hangt een kleine „Avond" van Aert van der Neer. Het soms gemakkelijke effect van de invallende duisternis is hier verwerkt tot een teere stemming van volkomen zuiverheid. Ter wederzijden evenzeer fijne landschappen; de Vlaam de Vadder, die voor zijn figuren Teniers heeft te hulp geroepen rechts, P. Molijn links.
Bij het raam: boven: een stuk met schepen, waaronder een statig zeilend regentenjacht, op de Maas bij Dordrecht door J. Bellevois, 1663 gedateerd; onderaan een ruiter, door Thomas de Keyser, geestig ook als portret. Het is blijkbaar een der deelnemers aan de eerewacht bij het bezoek van Maria de Medicis in 1638.
Aan de andere zijde van den schoorsteen, boven een 17de eeuwsche copie naar een ruitergevecht van Wouwerman, een prachtig stilleven: „Jachtbuit" van Jan Weenix.
Het middenstuk aan den achterwand vormt Jan Steen's geestige groep „Rederijkers": boven hun opgehangen zinspreuk „In Liefde verwarmt" (wijn en tabak), leest de gelauwerde poeet de wetten van het gezelschap voor tot vermaak van de luisterende gezellen, wier kostelijke tronies prachtig zijn getypeerd. Onder den Steen hangt een niet minder genoegelijk stuk;

[1]) Dr. Bredius vond het stuk vermeld in den invent. van Salomon Questiers (not. Steeman, Amst. 30 Juni 1696), waar het op 10 gld. getaxeerd werd; uitvoeriger werd het vermeld in de invent. van Geertruyda Questiers (not. Brouwer, Amst. 21 Jan. 1684) waar gesproken wordt van: „Een conterfeytsel van de Heer Hendrick de Goyer, en zijn huysvrouw (Helena Q.) beneffens Catharina Questiers en Ostade, die het geschildert heeft."

Teniers geeft ons een blik in een oud-Vlaamsche keuken. Op den achtergrond staat een kok voor het gloeiend vuur en heel de voorgrond wordt gevuld door een rijke opeenstapeling van wild en gevogelte, visschen en fruit. Naast een kleurige pauwestaart breidt een witte zwaan haar heele vlucht uit als schitterend middenpunt van al te overdadige weelde. Bewonderen wij vooral de pracht der tegenstelling van dat reine wit met de andere kleuren, de kunstenaar-zelf heeft toch blijkbaar ook den echt-Vlaamschen schik gevoeld in het te verwachten sappige festijn!
Rechts boven: een studiekop uit A. van Dycks jongen tijd, en daaronder een meisje met een luit door G. Schalcken. Links een paartje door een onbekende en daarboven een interessant zelfportret van den franschen leerling van Rembrandt, de Jouderville, dat aan dergelijke van zijn leermeester denken doet. De opzettelijkheid van de houding, de gewildheid van den lach typeeren het mooi geschilderde stuk. Aan den zijwand wederom Jan Steen; in het midden een allegorische voorstelling, welke weinig duidelijk is: een engel die een schorpioen doodt; maar de voortreffelijkheid der schilderij doet allereérst dáárop letten, op de soepelheid in de vormen en de harmonie in de kleur. Terzijde een boerenkermis van denzelfden meester; oubollig springen boeren en boerinnen in rondedans. Ter andere zijde een stil, rustig landschap met een windmolen door Hobbema, terwijl in het midden een door den Vlaam P. Balten in 1581 geschilderd boerenherbergje hangt; opmerkelijk eenvoudig en open voor zoo vroeg werk!

III. DE GROOTE ZAAL

treden wij hier binnen. Allereerst treft ons de mooie ruimte als zoodanig, de fraaie zoldering met haar geschilderd medaillon, de gebeeldhouwde schouw, de gesneden deuren en de schilderstukken erboven, de deftige rijkdom kortom, waarin de kunstwerken zoo voortreffelijk tot hun recht komen. Een groote vitrine staat in het midden; zij laat ons een rijke verzameling zeldzaam Iersch kristal (Waterford en Cork) zien, waaronder een groote bowl bijzonder merkwaardig is. Voorts is er een groote collectie fraai gebruikszilver: enkele stukken — kunstig gedreven schuiers, een paar bekertjes — uit de tweede helft der zeventiende eeuw; de andere behooren tot het beste wat de achttiende in de stijlen der Lodewijken ten onzent aan zilverwerk geleverd heeft. De fraaie Lod. XV broodmand, enkele kannetjes, de tabakspotten, de komforen, zij leggen getuigenis af van de groote vakbekwaamheid en den fijnen smaak onzer zilversmeden. Het meeste werk

Rembrandt, Christus.

draagt Amsterdamsche keur; enkele stukken Utrechtsche. Een tweetal achttiende-eeuwsche porceleinkasten vertoont bovendien een keur van blauw Chineesch en ook Saksisch porcelein. Rondom aan de wanden schilderijen. Beginnen wij onzen rondgang rechts van den schoorsteen, dan zien wij boven de porceleinkast een Vlaamsch damesportret ter andere zijde van de kast een fijn, bloemstilleven van S. Verelst, (1669) ter rechter een vrouwefiguurtje van L. de Moni.
Het midden van den aangrenzenden wand wordt ingenomen door twee onderling zéér verschillende werken: boven een alleszins merkwaardig stilleven, onder een landschap met vee van den knappen A. van Borssom, dat in dit genre van uitstekende qualiteit is. Links hangt een aardig „musiceerend gezelschap" van Santacker, rechts een jongen met een vogelkooi van den Dou-navolger I. van Staveren. Aan de andere zijde van de deur, als middenpunt een fraai geschilderde Jan Steen met ietwat gewaagde voorstelling, daarboven een door een frisch rood opvallende schilderij van Jan Lys, een soldatenwacht, waar vroolijk gedronken wordt. Twee stillevens (1717) van den knappen Jan van Os, vruchten en bloemen, flankeeren hier.
Twee kapitale stukken beheerschen den langen wand; vogelstukken, beide van Johannes Spruyt, die niet alléén knap was waar het de weergave der dieren-zelf betrof, maar die bijvoorbeeld in het stuk met de eenden (1660) de

Thomas de Keyser, Portret.

Jan Steen. De satyr bij den boer.

wateromgeving geschilderd heeft onder een wijdheid van lucht, die verrast. Op het tweede stuk, dat een blik in den hoenderhof geeft, is niet minder kloek en vaardig haan en duif uitgebeeld.

Tusschen beide een mansportret ws. door Frans Hals den Jongen. Aan de eene zijde een stuk van Drooghsloot (1643), „Uitdeeling aan de Armen", aan de andere een der fraaiste werken van Aert van der Neer, een wintersch gezicht buiten de stadswallen (van Haarlem?) met kostelijk ijsvermaak; kolvers op den voorgrond, daarachter schaatsenrijders, en boven alles de kou van den Hollandschen winterhemel. De tegenover liggende wand is geheel anders: van zwaarder dracht en inniger, dieper beteekenis. Rembrandt is er het middenpunt met een kleinen Christuskop, welke echter door de meesterschap der schildering en door de mildheid, die ons uit de oogen tegenstraalt een diepen indruk maakt. Hier is het Christusgelaat zuiver en eenvoudig, zooals Rembrandts kunstenaarsziel zich dat in vroomheid dacht. Hoe talrijke malen heeft hij dat ideaal niet trachten te benaderen lijdend of verheerlijkt? Hier gaf hij het rustig en stil, als van den goeden Herder. Links en rechts landschappen. Het eerste een mooi boschgezicht van J. Hackaert, het tweede het meest dramatische landschap, dat de anders zoo ingetogen Aelbert Cuyp wellicht ooit geschilderd heeft, al het mysterie van den avond, al de bewogenheid van den wolkenhemel samenbrengend op het kleine veld van zijn doek. En boven die drie hangt van Thomas de Keyser een oude-vrouweportret, dat slechts voor een van Rembrandt hoeft te wijken, wat de kracht betreft der uitdrukking door den kunstenaar erin gelegd. Realisten waren onze Hollandsche portretschilders van het begin der zeventiende eeuw, Miereveld en Ravesteyn eener-, Elias en de Keyser anderzijds, maar in hun eenvoudigweg doorgronden en weergeven van hen, wier beeltenis zij schilderen zouden, raken zij aan het diepste, dat achter de realiteit leeft. Dat diepste-zelf te geven blijft weggelegd voor de enkelen, de grootsten, maar het te doen vermoeden is de rijke gave, die in dit portret zuiver tot uiting komt.

IV. IN DE EETKAMER,

valt aan den langen wand allereerst de groote Jan Steen in het oog; „De Satyr bij den Boer". Prachtig is het warme maar rustige kleurengamma, dat aan het stuk iets voornaams geeft ondanks het onderwerp. Trouwens hoe kostelijk ook is de oude, beenige satyr naast de frissche, guitige boerin. Met welk een geest zijn de andere boerentype's uitgebeeld; de blazende boer, de vol spanning toekijkende jongens, de oude vrouw, die den vreemden gast, —

Rembrandt. Jacob bedriegt Izaak.

die verbaasd bemerkt hoe de boer koud of warm blazen kon, — met eenig wantrouwen beziet! Steen's meesterschap spreekt uit elk detail en, ondanks die voortreffelijke, minutieuze schildering, ook uit het geheel, dat een samenhang en eenheid vertoont die terstond boeien.[1]) Links hangt een apostelkop door Rembrandts Franschen leerling Jacques des Rousseaux, in 1630 geschilderd; rechts een gelijktijdige copie naar een grijsaard van Jan Lievens. Onder deze een belangwekkende wildezwijnenjacht van R. Savery; ter andere zijde een fraai stilleven van W. Heda. Boven de deur een J. H. Cs. (?) 1651, geteekend stuk met een roode kreeft en een blauwporceleinen schotel met fruit. Boven de andere deur een papetend kind door Cornelis Busschop (166). Boven de groote kast wederom een stilleven — een hond bij een mand met fruit — door D. de Coninck, links door een portret door Miereveld, rechts door een van Ravesteyn geflankeerd, beide verdienstelijke stalen onzer vroegzeventiende-eeuwsche portretkunst. Onder deze deftige ernst links een vroolijk wintergezicht van J. de Momper, rechts een halte aan een wagenmakerij door Jan Lijs; een aardig effect maakt de gloeiend roode jas tegen de groene broek van den koetsier, die het wiel vasthoudt.
Onder de portretten van de ouders van Dr. Bredius, zien wij een der merkwaardige landschappen met geiten van Mancadan, en een

[1]) Van de hand van Dr. Jan Veth vindt men in diens Beelden en Groepen een opstel over een schilderij van Jan Steen dat een voorstelling geeft uit dezelfde sage (coll. Philips te Eindhoven).

Rembrandt. Het wonder van Elia.

onstuimige zee van den knappen Jan Porcellis.
Hier vindt men voorts den toegang tot

V. DE GALERIJ, a en b,

een bijzonder typische uitbouw, die hier te stade komt voor de expositie van aardig werk van kleine meesters, en bovendien toegang geeft tot een cabinet, dat de teekeningen bevat. In het eerste vertrekje (*a*) zijn o.a. een „Aanbidding der Herders" door Jan Steen, „Emmausgangers" van Moeyaert, een landschapje (bij Rotterdam?) van Aert van der Neér, „eenden" van Wijntrack, „een paar krijgslieden" door L. Bramer (1626), een kinderportret van O. Elliger (1658), en een belangrijk landschap van H. ten Oever.
Op het witte muurtje langs het trapje dat naar de galerij voert een aardig vruchten-stilleven van J. van de Velde, en teekeningen van A. van Dijck en N. Berchem.
In de galerij (*b*) een stuk van Moeyaert „herders bij een ruïne" een kerkinterieur van H. van Streeck, een paar binnenhuizen van de Hooghs navolger Pieter Janssens Elinga, een vogelstilleven van E. Vonck, en een bijbelsche voorstelling (1630) door H. van Swaeneveld, waarin invloed van Claude Lorrain onmiskenbaar is. Ten slotte staan hier twee fraaie marmeren portretbustes van den vroeg-zeventiende-eeuwschen Franschen meester Michel Bourdin.

VI. HET KLEINE KABINET

aan het einde der galerij is waarlijk een rustpunt. Hier zijn de teekeningen van Rembrandt tentoongesteld, met enkele schilderijen van bijzondere beteekenis. Allereerst is onder deze het landschap van Hercules Seghers, dat temidden van het realisme der vroege ze-

Hercules Seghers, Landschap.

ventiende-eeuw ontstaan is als iets van andere geaardheid, daar het de fantasie geeft en, hooger nog, den Droom verbeeldt. Deze in zijn tijd onbegrepene — al bezat later Rembrandt enkele zijner werken — stellen wij nu in de rij van de grootste dichters om de wonderen die hij met zijn etsnaald heeft gewrocht, om de enkele schilderijen, die hij heeft nagelaten en waarvan dit zeker niet een der minste is met zijn vreemd optorenende bergen, zijn wijdstrekkend landschap-verschiet en den sprookjesachtigen voorgrond, waar als een zoeker de eenzame man ons tegemoet treedt.

Rembrandts teekenkunst is aan dezen groote verwant; zie zijn breed stadsgezicht, zijn Jacob bij Isaäck, zijn groepje van drie personen! En nòg een figuur vinden wij hier, die minstens hun beider gelijke is: Pieter Breughel de oude, met een groote penteekening van een berglandschap — waarschijnlijk zuid-Frankrijk — groot gedaan met weinig middelen maar desniettemin van eene kracht van uitdrukking welke aantrekt en boeit.

Naast Seghers een vogelstilleven (1662) van S. van Ruysdael en een mooi stuk van Elinga prachtig van toon, rustig van kleur en verhouding. Twee kleine stukjes voorts: een stilleventje van Willem Kalff en een paar bloemen van Ambrosius Bosschaert beide van een zuiverheid en stillen eenvoud, die aanstonds bekoren moeten.

Boven de Breughel een zeer vroeg wintergezicht van den realistischen Arent Arentsz en een zeetje van Backhuysen. Tusschen beide een modern stuk, dat hier wonderlijk goed past: „Hondennest" door Alma Tadema en Jacob Maris gezamenlijk geschilderd.

Van de teekeningen zijn nog te noemen: fijne stadsgezichten (Haarlem) een molen en een Amsterdamsche gracht alle van Jacob Ruysdael, een watertje door Van Goyen.

Teruggaande door eetkamer en gang (Pynacker, Palamedesz), komen wij tenslotte in de voormalige

VII. STUDEERKAMER.

Bij de deur een vroeg figuurstuk van G. Terborch „de Schoenlapper" en daaronder een landschap van R. van Vries, boven de deur een breed gedaan, fraai landschap van A. van Borssom, heel anders dan het andere uit de collectie, dat in de groote zaal hangt. Naast de kast een figuurstuk van R. Covijn en daaronder een frisch schilderijtje van H. Mom-

m e r s; naast de schoorsteen een landschap van D i o n y s V e r b u r g h en een stukje met figuren van d e F r a n c e. Boven de kast een groot bloemstuk van L i n t h o r s t, boven den uitgang een landschap van A. v a n C r o o s.

Maar de sterkste nadruk in deze kamer valt op de beide korte wanden aan de ramen. Terstond wordt de aandacht onweerstaanbaar getrokken naar het prachtige vrouwenportret van W. D r o s t, een weinig bekenden Rembrandt-leerling, die echter zijn meester geen oneer doet. Het werk is, met zijn fijne nuances van licht en donker, met zijn prachtige tegenstelling tusschen het zwart der kleedij en het wit van den kraag met als overgang de kleur der handschoenen, met zijn gevoeligheid in de persoonsuitbeelding ten slotte, te rangschikken onder dat van de beste Hollandsche portretschilders. R e m b r a n d t s grisaille voor de kruisopheffing die ons aan zijn, vroeger, werk te München herinnert, hangt er onder. Het schetsmatige van dezen opzet maakt, instede van te verhinderen dat de diepe tragiek van het geval tot uiting komt, juist dat zij wellicht met de grootst mogelijke directheid wordt uitgedrukt. Er is eene onmiddellijkheid tusschen kunstenaarsvisie en weergave, welke van de eerste niets heeft doen verloren gaan.

Aan den tegenoverliggenden wand, boven een fraai, voornaam landschap van J o r i s v a n d e r H a a g e n — een zijner beste werken met het fijne licht tusschen de boomen en het ijl verschiet — een forsch mansportret. Ook hier weer een Rembrandt-leerling, F e r d i n a n d B o l, met qualiteiten ditmaal, welke het méér dan aannemelijk maken, dat werk van hem op naam van den meester gaat. Hier heeft hij een van diens werken tot voorbeeld gehad. Het gelaat en vooral de prachtig geschilderde hand zijn van een uitdrukking welke ons bijblijft.

* * *

Zoo is in weinige kamers een kunstrijkdom bijeengebracht welke reeds vaak bewondering wekte, van hen die er door den eigenaar mochten worden rondgeleid. Nu, publiek domein geworden, zal deze rijkdom het genot van menig rustig uur kunnen schenken aan talloozen, ook al zal men er de kennis, en het warme enthousiasme missen, dat den rondgang met Dr. Bredius tot een genot maakte. Maar zijn geest heeft de keuze beheerscht en blijft spreken in de rangschikking zijner schatten. Zoo moge de Verzameling naar zijn wensch aan zéér velen waarlijk vreugde geven, en zij zal dat doen als die velen komen, met de behoefte in het gemoed om door het werk van begenadigde kunstenaars zich een verschiet te openen op de Schoonheid welke, bij alle wisseling in uiterlijk verschijnen, niettemin eeuwig is en steeds nieuwe levenskracht vermag te geven.

W. Drost. Portret.

H. E. VAN GELDER.

Twee nieuwe Van Goyens in het Gemeente-museum.

De beperktheid in het programma voor het Historisch museum maakt aanwinsten in de verzameling oude schilderijen, die slechts verzameld worden, voorzoover zij, hetzij door den kunstenaar, hetzij door het onderwerp, van belang zijn voor de geschiedenis van Den Haag, tot uitzonderingen. Het „Kortegaartje" van Pieter Quast, het vorig jaar in bruikleen ontvangen, was een welkome aanvulling der nog kleine groep der vroeg-17de eeuwsche meesters. Thans kunnen wij twee belangrijke werken van Jan van Goyen vermelden, waarvan het eene het vorig jaar, met een groote verzameling moderne buitenlandsche werken, het andere onlangs in bruikleen ontvangen werd.

Jan van Goyen is geen geboren Hagenaar; maar de kunstenaar, die in 1596 in Leiden ter wereld kwam, verkreeg in 1634 het burgerrecht van de hofstad, en bleef van toen af, tot aan zijn dood in 1656 in Den Haag gevestigd, al wijzen zijn werken en ook eenige overleveringen op menig verblijf buiten die stad. In Den Haag echter was hij lid, en soms hoofdman, van

Jan van Goyen. Gezicht op Rhenen. Bruikleen.

het gilde, komt hij telkenmale, tengevolge vooral van zijn hartstocht voor speculeeren, zij het in grond, huizen, kunstvoorwerpen of tulpen, in de oude bescheiden voor. Hier huwde hij een zijner dochters aan Jan Steen, die er van 1649 tot 1654 woonde. Hij kreeg er in 1651 de opdracht van de Magistraat voor het groote Gezicht op Den Haag, thans in het Museum, terwijl hij hier ook school maakte.

Dat groote Panorama van Den Haag was tot dusverre het eenige werk van den meester, dat het Museum kon toonen. Men voelt er in dat de geweldige afmetingen (1.70 $\times$ 4.38) en de noodzakelijkheid, de stad over de geheele breedte gelijkmatig duidelijk te laten zien, moeilijkheden meebrachten die hij niet geheel zóó wist te overwinnen, dat een werk, op de hoogte van zijn kunnen tot stand kwam. In de eenige malen vrijwel gelijkvormig herhaalde wolkenkolom mist men het grandiose en wijde van 's meesters transparante luchten. Ook het langgerekte land, met de vele kleine bijzonderheden interessant gemaakt, die echter òf te ondergeschikt blijven, òf, als de vele hooimijten, vervelend worden, mist de pittigheid die men van Van Goyen in zijn laatste jaren mag verwachten. Maar aan den anderen kant zijn er weinig Panorama-landschappen van deze afmetingen, die zóó den grooten geest van het kunstwerk ademen.

Doch de beide nieuw verworven werken leeren ons van Goyen wel van zijn sterkste zijde kennen. Het eene is een gezicht op Rhenen, 1643 gedateerd. Het schilderij bevond zich vroeger in de verzameling Bonde te Säfstaholm en wordt in Gramberg, Tresors d'Art en Suède beschreven. Dl. I n^0. 151, Dl. II pl. n^0. 17. Het is in een goudblonden toon gehouden tegen een blanke lucht met hooge lichte wolken, waartegen Rhenens toren rank en doorzichtig staat. Deze hoog-oprijzende bouw wordt dan in zijn bewegingsrichting nog even herhaald door de rechte scheepsmasten op de stille rivier. De illusie van groote diepte, van wijde ruimte in dit schilderij, wordt in niet geringe mate verhoogd door het krachtige donkerbruin in den voorgrond. In het land ontwaart men ternauwernood eenige kleurnooten, het is alles gehuld in die warmgouden atmosfeer van vroegen ochtend — ook de karos met de rappe paardjes langs den landweg op den voorgrond. Men voelt hoe heel het streven van den kunstenaar er op gericht was de eenheid in zijn schilderij te verkrijgen door de alles samenbindenden toon. Dit streven heerschte slechts in een korte periode van zijn ontwikkeling.

Was hij begonnen met landschappen die opgevrolijkt werden met tal van kleurige figuurtjes, waarin vooral een vermillioenrood domineerde, bijna plotseling volgde dat tonaliteits zoeken, waarbij hij afwisselend geele, groene, bruine of grijsgrauwe kleur tot grondtoon neemt. Maar daarna krijgt de kleur weer meer beteekenis, doch op een heel andere wijze dan

in zijn vroegere werken. De kunstenaar zoekt nu, medegaande in een strooming, die men bij bijna alle schilders van dien tijd opmerken kan, naar zwaarder contrasten, dieper toon, krachtiger werking, niet van de enkele vlek, maar van het geheel in de harmonie van vollere kleuren. De overgang naar deze periode bemerkt men in de andere aanwinst, het 1648 gedateerde Gezicht op Emmerik dus slechts vijf jaar later dan het Gezicht op Rhenen geschilderd, nog wel in één toon gehouden, doch deze is minder nevelig verhuld, maar wordt gevormd door een krachtig, diep en zeer afwisselend bruin. Ook het hoog oprijzen van de compositie, — niet meer een enkele kerktoren en een paar scheepsmasten —, vloeit voort uit het nieuwe verlangen naar sterker contrasten, forscher bouw, monumentaler aspect. Doch ook dit is een overgansperiode, — eenige jaren later zakt het land weer als tot een panorama terug, zoodat slechts de langgerekte horizon de aarde van den hoogen hemel scheidt. Maar die hemel wordt dan in het werken en pralen der wolken het eigenlijke tafereel van de voorstelling, breed en machtig zich welvend over een wel forsch in elkaar gezet, maar toch laag en ondergeschikt gehouden land, In den aanvang van deze laatste periode ontstond van Goyens gezicht op Den Haag Men zal nu beter begrijpen hoe dit schilderij geen meesterwerk kon worden. Reeds het breede formaat sloot de verlangde werking van den hoogen hemel over het lage land uit. En de opgave zelf sloot een grootere beteekenis van het land in zich, dan van Goyen toen gewoon was er in zijn werken aan toe te kennen.

G. KNUTTEL WZN.

Nederlandsche Romantiek in het Museum.

OM der museum-utiliteit wille trachten wij de fictie te handhaven, dat de moderne kunst in het jaar onzes Heeren 1800 begint, alsof dan opeens een ontwikkeling aanvangt van verklaarde doelbewustheid, die voortschrijdt tot de apotheose van het heden, datzelfde heden dat morgen wellicht nog hoffelijk als het zonnegloren vóór den dag der eenige en eeuwige waarheid, maar overmorgen zeker als een ondergeschikte schakel zal worden beschouwd. Geleidelijk wordt steeds meer van die „moderne" kunst overweldigd door den verfoeiden kunsthistoricus, die niets op gezag aanvaardt, die als een weetziek kind niet rust voor alle denkbare waarom's beantwoord zijn, die als een winterwolf de levende kunst nasluipt, zeker van zijn prooi. De moderne-kunst-musea, opgericht als tempels voor het gevoel, worden het terrein van zijn luguber hersenwerk.
Toch: gewijde zaken ontheiligen is niet zijn opzet. Hij bouwt meer op dan hij afbreekt; wat aan schoonheid door een mode-beeldenstorm is neergesmeten, richt hij geduldig weer op. Pogend zich te verheffen boven eigen tijdgeest en volksaard, heeft hij een ruimer uitzicht over alle tijden en volkeren, en is hij meer ervoor berekend een billijk eindoordeel te helpen tot stand komen, dan wie vooroordeelen van plaats en tijd als deugden, althans als blijk van karakter beschouwen.
Natuurlijkerwijs breidt onze verzameling zich voornamelijk uit met werk van die telkens nieuwe groepen van kunstenaars, die hun werk bij den oogst van eeuwen komen voegen. Dit is terecht, want het museum heet er een van „moderne" kunst. Toch, waar nu eenmaal het verzamelgebied zich uitstrekt tot ver vóór de Haagsche school, nog steeds de kern der verzameling, moeten wij pogen om ook van die eerste twee derdedeelen der 19e eeuw, die nog zoo gebrekkig gerepresenteerd zijn, een meer aaneensluitend beeld te geven. Zeer zeker zal dit meer geschieden ten behoeve van hen, die de geestesgesteldheid der kunsthistorici deelen of waardeeren, dan ten genoegen van vele aestheten, die alleen bewonderen wat het nieuwste is of wat, als ongewenscht gevolg van den arbeid der kunsthistorici, weer in de mode is gekomen. Het verzamelen dier kunst heeft ook vele nevenvoordeelen naast dat enkele van aanvulling van het eeuwoverzicht; die kunst is niet in de mode, dus geen snobbisme heeft haar prijs opgedreven; wij kunnen haar beter overzien dan de tijdgenoot, dus beter de lacunes aanwijzen en een keuze maken; zij is slechts geestelijk toegankelijk voor bewust onpartijdigen of van nature onbevooroordeelden maar schept dan ook een veel persoonlijker band tusschen waardeerend beschouwer en kunstwerk, waar immers ieder bewonderen, ieder genieten een ontdekken is.
Reeds heeft het Museum twee kunsthistorische tentoonstellingen geherbergd, die van het Portret 1730—1830 en die van het Landschap in Nederland. Thans is in de eerste zaal gepoogd een beeld te geven, met behulp van eigen bezit en van bruikleenen, van den invloed der romantiek. Het beeld heeft niet de pretensie volledig te zijn, ook niet op nationaal gebied, slechts is door het bijeenbrengen van een groep alle eenige onderlinge verwantschap vertoonende stukken een omgeving geschapen, waar ieder der schilderijen ongestoord kan spreken. Het Nederlandsche werk overweegt, en daarmee de indruk van een eer sentimenteel mijmerende dan hartstochtelijk dweepende romantiek, verklaarbaar door het minder opgewon-

W. H. Schmidt. Zelfportret.

den Noordelijk temperament en door het afwijkend historisch aanknoopingspunt. Het ontbreken van een nationale traditie van ridderwezen en minstreelschap wordt slechts gebrekkig vergoed door de korte oogenblikken van hartstocht in het begin van den 80-jarigen oorlog en de door historiesnuffelaars opgegraven momenten uit de middeleeuwen. De sentimenten, die hier begrepen worden door kunstenaar en kunstbeschouwer, zijn de alledaagsche van liefde, bezonken calvinistisch geloof, huiselijk geluk, verdriet over ziekte en dood; slechts als de Nederlandsche romanticus die uitbeeldt kan hij waar zijn; de quasi-historische dracht, waarin hij ze vaak kleedt, wil niet meer dan aankleeding zijn en moet dan ook niet historisch critisch worden beschouwd. Tot het meevoelen van gemoedstoestanden als martelaarschap voor geloof, vaderland, eer, als bloeddorst, wraaklust ontbreekt den vredigen droomer der nevelige contrijen de lust. Hij kent de gevoelens wel, maar belijdt ze liever in stilte. Uiten kan hij ze slechts verlegen en onhandig. Een poging tot uiting geeft een resultaat van valschheid en opgeschroefdheid. Toch zijn de werken, die naar dat dramatische streefden als naar het hoogste doel der internationale romantiek, in hun tijd het meest bewonderd. Wat wij het best kunnen genieten zijn de meer overtuigende voortbrengsels eener nederiger gestemdheid. Oude verzamelingen van Nederlandsche romantiek behagen ons niet; nieuwe, die ons wel behagen, zijn heel goed bijeen te brengen, alleen moeten wij vooropstellen, dat wij die kunst niet beoordeelen moeten naar de criteria van den tijdgenoot, evenmin als naar die van onzen tijd. Dit geldt voor alle doode kunst; wij zijn vrij om voor het werk van Goya en Greco, van Sieneesche en Florentijnsche primitieven, als verwant aan kunstuitingen van onzen tijd, bijzondere belangstelling te hebben, wij hebben niet het recht hun kunst daarom het hoogst te achten. Immers een tijdperk volgend op het onze zal andere verwantschappen hebben, dus andere uitverkorenen onder de oude meesters, en voor kunst uit een vroeger tijdperk moet het doel zijn: het neutraal zoeken van een billijke waardeering, die kan blijven gelden voor altijd. Iedere periode heeft haar zwakke zijde, maar ook iedere periode geeft een nieuwen vorm van schoonheid, van tot uiting gekomen gevoeligheid. De zwakke zijde mógen wij, de nieuw geschapen schoonheid móeten wij constateeren, willen wij meer zijn dan trouwe partijgangers van eigen tijd. Dit is dus voorop te stellen, wanneer wij die romantici en door de romantiek beïnvloeden der eerste zaal benaderen. Wij mogen in Schelfhout's landschap van 1834, uit den tijd van nà zijn droge Kobell-van Os-achtige preciesheid en van vóór zijn glazige ijsgezichten, opmerken een zekere aarzeling, wij moeten erkennen, dat er een gevoelige tonigheid, een soepele vochtigheid in is, die een vooruitgang op de drooge empire-kunst beteekent en die aan Engelsche landschappen doet denken, als sommige van Bonington, waarin ook op het gebied der olieverfschilderij de doorzichtigheid van de landschapsaquarel (hier vooral Cotman) invloed heeft gehad. Op dezelfde manier is er tusschen Koekkoek en de uit Crome voortkomende Norwich-school, tusschen Nuyen en Waldorp en schilders als Clarkson Stanfield, tusschen den ouden Schotel en den Turner van omstreeks 1820 een parallel te trekken. Een zelfde aarzeling in het in de romantiek anders zoo gedecideerde lichtdonker spreekt uit den, in zijn ontstaantijd zoo beroemden en nog steeds door de compositie treffenden Ouden Molen van Nuyen. Wáár wij ook in aanraking komen met onze landgenooten uit dien tijd: er is aarzeling, er is navolging van den stijl der gezonde, warmbloedige romantiek van elders, zonder de inspiratie, die dien stijl heeft doen ontstaan. Slechts bij enkelen is de kern aanwezig, die somber kan smeulen, maar ook hoog kan opvlammen. Dat smeulen is te vinden bij A. Waldorp, den schilder van die duistere stadsgezichten met krachtig indringende lichtslagen, waarvan onze verzameling nog geen werkelijk goed exemplaar bezit, bij Bosboom, bij Huib van Hove. Het oplaaien treffen wij aan in vele schetsen van Arie Scheffer, dien

merkwaardigen beurtelings door alle richtingen van zijn tijd (Ingres, Delacroix, de Nazareners) beïnvloeden half-Franschman, over wien zulke leerzame studies in Dordrechts Museum te maken zijn. Herinneringen aan de kleine, uit Stothard's kunst voortgekomen tafereeltjes van Bonington, Leslie, Lami, Eug. Isabey, wekt het kleine doekje, het Zieke Kind, van N. Pieneman (1835) op; met precieuse gratie en verrassend gloeiende kleuraccentjes is het vervelend gegeven, die sierlijke dame, die haar tooneelpop-achtig kind met zorgjes protegeert, tot een bescheiden, maar aantrekkelijk schilderijtje verwerkt.

Een merkwaardige groep vormen 4 portretten, alle uit ongeveer denzelfden tijd, doch sterk uiteenloopend van karakter. Van Israëls' nog jeugdige hand (1848) is een zwak maar zeer fijn damesportret, zijn huisjufvrouw mej. Terlet voorstellend en onlangs door Dr. A. Bredius aan het museum geschonken. Tusschen het kleur- en contrastenrijke werk van zijn tijdgenooten verrast het werk juist van dien oosterling door het ontbreken van alle sterke kleur- en lichteffecten, door het slechts onwillig aanvaarden van de lijn van omtrekken en costuumplooien; tegenover het plastisch opbouwende in lichtvlakken van de tijdgenooten is hier het ontbindende streven naar een algemeenen toon. Wij bespeuren in dit doek, geschilderd kort na zijn terugkeer uit Parijs, toen de 24-jarige schilder er naar streefde een historieschilder als zoovele anderen te worden, reeds alles wat leiden zal tot zijn alleenstaande plaats als een eerst te hoog verhevene, die nu misschien teveel verguisd gaat worden. In die doeken waar de aandoening om het gegeven bij den schilder nog versch is, waar geen stereotype herhaling de ergernis van zondagsblad-sentimentaliteit verwekt, heeft hij de overtuigingskracht van den in de romantiek opgegroeiden lichtgeroerde; waar het zoeken naar den eenheidstoon gelukkig is geslaagd, vergeten wij het gemis aan of de valschheid van omtrek en diepte, de armoede van kleur, de slap tegen elkaar geduwde veegjes verf; dan heeft de eigen aanleg van den kunstenaar de onvervangbare nieuwe schoonheid voortgebracht, waartoe alleen die eigen aanleg leiden kon. De vele doeken echter, waar veel is veronachtzaamd om weinig wezenlijks in de plaats te geven, dreigen het beperkte aantal meesterwerken, die Israëls op een blijvende reputatie recht geven, te versmoren.

Een damesportret van geheel ander karakter is dat van den Belg Van Beveren van 1850. Het Vlaamsch temperament, dat zich meer tot wezenlijke romantiek leent, heeft een frappanter en levender beeld geschapen, waarin echter veel is bereikt met wat men als handige middeltjes zou willen beschrijven, geërgerd over de

Jozef Israels. Mej. Terlet.

ondegelijkheid van al het niet essentiëele. Men neemt waar tot hoe vooze schilderwijze de gemakkelijke effecten van Lawrence's manier kunnen leiden. Toch: het eenig oogmerk, het doen spreken van dat verontrustende gelaat, is bereikt; de kleurcontrasten tusschen ravenwart haar en dofzwarte „berthe" en het sprekend rood van gelaat en dasje verhoogen het aangrijpende van de ziekelijke, verscherpte trekken, de stekende oogen en den glimlach, waar geen vreugde uit spreekt. Weer volkomen afwijkend is C. Kruseman's portret van den ouden heer, vol en warm van kleur, stevig van penseelzet, ernstig in de bestudeering van alle zijden van het gegeven, maar met òf overeerlijke, òf zelfvoldane openheid mislukking naast geslaagde oplossing blootleggend, zoodat wij, van fraai onderdeel tot fraai onderdeel strompelend over hinderlijke tusschenperiodes, zouden verlangen naar den tact van een schilder die het niet bereikte handig camoufleert, of het voor hem onbereikbare achterwege laat.

Met welk een eerbiedige bewondering zoude de tijdgenoot het zelfportret hebben gadegeslagen van W. H. Schmidt, van den Grooten Schmidt, die door een reeks van inzendingen op op opvolgende binnen- en buitenlandsche tentoonstellingen zich een verrassende internationale reputatie verwierf, reeds op 48-jarigen leeftijd overleed en in bijna even korten tijd vergeten was als zijn roem zich had gevormd. Zijn hoofdwerken zijn in het buitenland, met één uitzondering, dezelfde „Opwekking van

het dochtertje van Jaïrus", die in 1848 te Keulen zulk een opgang maakte en thans met het onderhavige portret nog in het bezit is van des schilders dochter. Had mej. Marius dat werk gekend, dan zou zij erkend hebben, dat de vervelende loftuitingen, die Schmidt's tijdgenooten aan ieder niet volkomen mislukten kunstenaar verspilden, in zijn geval wel verdiend zijn. Moge deze kunst niet tintelen van leven, er is een zóó groote waardigheid van bouw en oprechtheid van uitdrukking, een zóó degelijke vakkennis en zekere verzorgdheid, dat wij gevoelen, dat die toen zooveel misbruikte termen van „edele" en „beschaafde" kunst soms toch wel ook het juiste begrip van adel en beschaving vertolken kunnen. Het ware te wenschen, dat dit stuk eenmaal in een openbare verzameling kwam te berusten. Het zelfportret, dat het museum thans in bruikleen heeft, is naast Schmidt's historische stukken een meer gemiddelde maar als zoodanig zeer goede uiting van Nederlandsche romantiek. Het sterke licht-donker zoude meer relief geven, wanneer niet de schilderwijze van zeer lange, gladde en kalme streeken, door geen enkel korrelig of vet accent verlevendigd, ieder naar voren springen onmogelijk maakte. Dit gladde, toen als een deugd beschouwd, is een typische eigenschap van den tijd, die ook Waldorp's, Nuyen's, Schotel's natuurafbeeldingen ondanks de bewogenheid der belichting vlakheid geeft. Zoowel Van Beveren als Schmidt tracht het gelaat op zijn portretten, waar men de tinteling van het leven niet missen kon, de noodige onderbrokenheid van het gladde kleurenvlak te verleenen, door krassen in de verf met het penseelhout, wat in Kruseman's pasteuser manier niet noodig is. Intusschen vallen, ondanks die voor ons niet meer aangename gladheid, de gedempt-warme algemeene toon en veel fijnheden van kleurgraduatie op, die het doek, ware het van bescheidener formaat, tot een fraai kabinetstukje hadden gemaakt, en ook bij het te groote formaat toch een kunstenaar van ongewone bekwaamheid en goeden smaak doen herkennen.

A. STARING.

„De Dag" van Ferdinand Hodler.

DE taak van een museum voor moderne kunst is niet in de eerste plaats retrospectief te werken voor het nageslacht, waarmee ik meen: het nageslacht te toonen, wat wij, op zeker oogenblik, het mooiste, het boeiendst, het meest aantrekkelijk vinden. Het nageslacht zal daarover waarschijnlijk anders, en zeker juister en objectiever, oordeelen en zou ons voorwaar niet dankbaar zijn voor een collectie van kunst dezer tijden, samengesteld volgens de heerschende mode — het *historische* belang van een dergelijke verzameling komt pas in de tweede plaats, zooals voor ons Vasari en Van Mander eerst in de tweede plaats waarde hebben om hun oordeel over de meesters van hun tijd.

De directie van een dergelijk museum moet echter trachten door te dringen in den zin der stroomingen om hem heen, hij moet die trachten te begrijpen en te zien als vertakkingen, afdwalingen, pogingen die alle tenslotte voeren, of voeren willen, tot één enkel doel: het streven dat stijl en richting geeft aan het geestesleven van den tijd. Hare historische studie van de kunst van verschillende landen en tijden zal haar daarbij behulpzaam moeten zijn om dat diepere inzicht te verkrijgen hetwelk dan aangewend dient te worden om van uit het museum leiding te geven aan deze, valsch in den blinde verloopende en van eigen doel weinig bewuste stroomingen. Deze leiding dient vooral gegeven te worden door de keuze der te exposeeren voorwerpen, waarin niet slechts de kunstenaars maar ook de andere zoekenden een beantwoording mogen vinden op de hen kwellende problemen, een troost in vele onzekerheden, een aansporing, een voorbeeld.

Laat ik nu dadelijk schrijven, dat dit het ideaal zou zijn en dus, als ideaal, onvervulbaar. Wat een museum binnenkomt als geschenk, als bruikleen, als aankoop, is immers van zoovele factoren afhankelijk en beantwoordt eigenlijk slechts zelden geheel aan de wenschen van den museumleider. Hoevele geschenken en bruikleenen zijn er niet, die zeer zeker op zichzelf belangrijke kunstwerken zijn en daarom met oprechten dank aanvaard worden, maar toch geenszins voldoen aan den eisch, aan de geestelijke behoeften van den eigen tijd tegemoet te komen. Daartoe moeten uitsluitend de aankoopen dienen en diè geschenken en bruikleenen, welke op instigatie van de directie zelve verleend worden. Maar voor werkelijk belangrijke aankoopen is het beschikbare fonds zelden voldoende; men zou zich daarbij zeker niet tot de kunst van ons eigen vaderland moeten bepalen, ofschoon wij eenige kunstenaars bezitten wier beste werken zeer zeker van machtigen invloed op de geestesontwikkeling van dezen tijd zijn ôf, als openbaringen van die ontwikkeling in klare strakke, bewust-geworden taal den zoekenden steun kunnen geven. Doch men zou ook de groote meesters uit het buitenland moeten kunnen toonen, ja, deze misschien nog eerder, daar men de landgenooten ook elders wel kan bestudeeren. En tenslotte is de eisch, hierboven aan de museumleiding gesteld, zeer hoog, zoodat ook daaraan slechts zelden voldaan zal worden.

Een van die buitenlanders, die in zijn kunst misschien het zuiverst vertolkt heeft, wat in onzen tijd leeft en reeds veel gegeven heeft waar deze nog naar zocht, is Hodler geweest. De Dienst voor Kunsten en Wetenschappen heeft een Hodler aangekocht en daarvoor een aanzienlijk offer gebracht. Om deze daad te verklaren, die indruischt tegen het streven om eerst de kunst van eigen volk aan het woord te laten komen (een verlangen deels op œconomische of zelfs philantropische motieven, welke bij museumaankoopen niet *mogen* gelden, berustend), was deze programmatische inleiding noodzakelijk.

De Zwitser Hodler toch heeft zich uit een school, waarin de anecdote, de zuivere weergave en de goede techniek de hoofdkenmerken van het schilderij waren, opgewerkt tot een schepper van menschengestalten, die, alleen of in een strakke groep, zonder eigenlijke handeling een hoogere, algemeene idee uitdrukken in monumentalen, en dus decoratieven vorm. En terwijl die ideeën in zijn middelperiode (± 1890—1900) meestal van pessimistischen en berustenden grondtoon waren, komt in zijn latere werken een idealisme, een sterk verlangen naar boven, dat niet slechts in de onderwerpen maar ook, en vooral, in de vormen tot uiting komt, welke dan, gebouwd in een nieuw gevoel van rekken, zich heffen, aan strafheid, aan „academische zuiverheid" verliezen, maar daarentegen winnen aan innerlijk leven, aan uitdrukdrukkingskracht en aan compositioneele waarde. Ik heb, toen de aankoop van het schilderij voor het museum hangende was, getracht een uiteenzetting te geven van het wezen van Hodler's kunst en zijn ontwikkeling [1]). Ik kan daarop hier niet nader ingaan, daar ik mij moet bepalen tot de bespreking van onze nieuwe aanwinst.

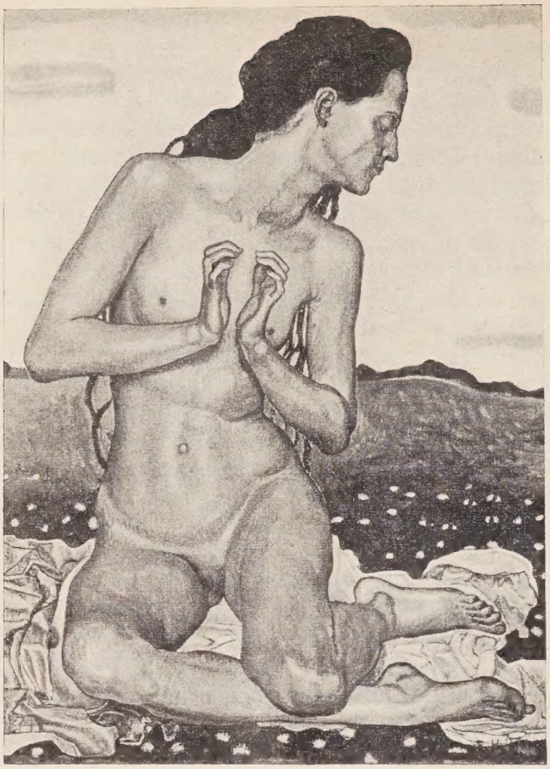
Toen eenmaal in principe besloten was te trachten een werk van Hodler te verkrijgen, was de eerste vraag: wat voor een? Want de groote meester was niet slechts een uitstekend schilder van monumentale figuurstukken, maar er bestaan van hem ook een groot aantal belangwekkende karakterkoppen, vele zeer goede portretten, terwijl hij ook een reeks superbe, grootsch aangelegde en ook, om de nieuwe visie op het hooggebergte als organische massa, belangwekkende landschappen. Doch, waar wij toch niet meer dan één werk zouden kunnen verkrijgen, was het noodzakelijk een proeve van zijn kunst te zoeken die den kunstenaar van de meest kenmerkende zijde zou laten zien en dus het duidelijkst de tendenzen zou vertolken die hem, en, daar zich in zijn kunst zoo duidelijk het streven van onzen tijd blootlegt, onzen tijdgeest zelf beheerschen. Het stond dus reeds vrijwel vast dat getracht zou worden een figuurstuk te verkrijgen. Maar van een van de groote composities moesten wij wel reeds van te voren afzien: Gesteld al dat een dergelijk werk verkrijgbaar was — het meerendeel is reeds vast bezit der Zwitsersche musea geworden — dan zou de prijs ver onze middelen overtreffen en bovendien, wat zouden wij met zulk een meters muurvlakte-vorderend werk moeten aanvangen?

Hier zij een woord van dank op zijn plaats aan Dr. von Mandagh, den conservator van het Kunstmuseum te Bern, en de voornaamste organisator van de groote Hodler-tentoonstelling te Bern 1921, die de aandacht onmiddellijk op de éénfigurige „Dag" vestigde, in een particuliere verzameling te Serrières, welker eigenaar, toen dit stuk reeds in zijn bezit was, de hand kon leggen op een zelfde voorstelling in drie figuren, en daarom wel bereid was van dit werk uit zijn buitengewoon-omvangrijke Hodler-verzameling afstand te doen. En toen ik dit werk in die verzameling gezien had, en tevens de groote collecties in de musea van Bern, Zürich en Winterthur en verder eenige particuliere verzamelingen, was er voor mij geen twijfel meer, of dit schilderij moest ons museum verrijken; niet slechts uit de kleine keuze der verkrijgbare werken, maar ook te midden van al het andere werk van Hodler, leek mij dit wel het meeste aan onze wenschen te beantwoorden.

II.

Een jonge vrouw, slank, maar edel-krachtig gebouwd heft zich van haar leger in de open lucht. Het rechter been ligt nog in slaaphouding maar het linker is strak aangetrokken en stuwt het lichaam in de forsche zwelling der heupen omhoog. In dat been en de heupen ligt de energie besloten die het nog slaapzware bovenlichaam torscht, waarboven het hoofd met de duistere last der zwarte haren zich terzijde neerbuigt; in de uitdrukking van nog halfbewust ontwaken van dit wonderschoone profiel liggen twee tegenstrijdige tendenzen opgesloten: het verlangen terug te zinken in den schoonen, juist ontworstelden slaap en de drang naar de klare daadkracht van den helderen dag. Deze laatste drang wordt duidelijker vertolkt en ons bewust gemaakt als de zekerlijk overwinnende in het subliem gebaar der voor de borst geheven, biddende handen. Hier is Hodler op zijn sterkst: in de vergeestelijking van iederen vorm, houding en gebaar. En daarbij sluit zich de sobere, slechts in zeer enkele groote kleur- en vormvlekken aangegeven omgeving: de stralend lichtende morgenlucht met de tot lichte wolkjes

[1]) In de Nieuwe Rotterdammer Courant van 22 Februari 1922, avondblad B en 18 Maart, avondblad B.



Ferdinand Hodler. De Dag.

gecondenseerde nevels boven het zware donkergroen van de berg-weide met de frissche sprinkeling der witte bloemen. Daartegen de figuur blank, rood-paarsachtig in de schaduwen, krachtig tot plastische werking omlijnd.

Deze schilderij dateert uit de overgangsperiode toen zijn vreugdeloos pessimisme van „die Lebensmüden" (1891), vijf mannen, niet allen oud, naast elkaar op een bank zittend en strak voor zich uitstarend, „die Enttäuschten", waar wederom vijf mannen bijeenzitten, maar nu in zwarte rouwgewaden en met sterker sprekende gebaren der wanhoop, „die Eurythmie", waar zij in lang sleepende witte gewaden, met gebogen hoofden langzaam en zwijgend aan ons voorbij schrijden, „die Nacht" (1897,) waar vijf figuren terneer liggen (wonderlijk gegroepeerd) in den diepen slaap die als ontheffer van de lasten des levens aandoet — plaats ging maken voor levenshoop, en het alles omvattende verlangen naar Bevrijding, naar het groote, opene, wijde, onbegrensde van een hooger, vergeestelijkt Bestaan: de „Tell," (1903) een geweldige figuur recht op ons aanschrijdend met breed daadkrachtig gebaar als uit een enge kloof; de „Empfindung", (1904) vier achter elkaar schrijdende vrouwen waarvan de achterste nog onzeker, als slaapbevangen gaat, maar de voorste het hoofd geheven heeft naar verre verten en majestueus en met geweldige, fiere zekerheid haar doel tegemoet schrijdt, de „Heilige Stunde", (1907) vier zittende vrouwen: het blij verwachtend over zich laten komen van 's Levens schoonste belofte; maar in de periode van „de Dag" zijn de vormen nog behouden in de volle plastische zuiverheid der werkelijkheidsverschijning en nog niet tot die zich rekkende, smachtende, vergeestelijkte vormgeving der late werken, naar de willekeur van den grooten kunstenaar, verbouwd als in „Blick in die Unendlichkeit (1916). Uit den tijd van den Dag dateert dan ook dat prachtige werk „die Wahrheit" (1902) waar in het midden, op een lichte verheffing van den bodem een superbe jonkvrouwelijk naakt, hoog de armen heft, terwijl ter weerszijde drie zwart omhulde gestalten wegschrijden.

Van de meeste dezer composities bestaan twee en meer dikwijls nagenoeg gelijke uitvoeringen. Dit typeert den kunstenaar, voor wien een idee niet uitgeput was of afgedaan had, nadat hij het eenmaal in beeld gebracht had. Zij zijn natuurlijk nooit volkomen gelijk, maar de latere uitvoering is volstrekt niet noodwendig beter dan de voorgaande. Het geluk van de vondst, het inleven in de nieuwe schepping, deed hem steeds weer trachten naar een iets gewijzigde oplossing of ook, hield hem eenvoudig langer bezig, dan de tijd die een enkele uitvoering vereischt had. Zoo bestaan er van den Dag twee groote composities, ieder van vijf figuren, in de musea van Zurich (1899/1900) en Bern (1900). Op beide werken komt onze figuur terug, geheel links. Maar niet volkomen gelijk, terwijl de houding ongeveer eender gebleven is, is het geheele lichaam meer naar rechts, dus meer naar het midden gedraaid en richt zich de blik niet ter aarde, maar naar de centrale figuur, die, in de houding der armen en in geestelijke strekking herinnert aan de middenfiguur van de Waarheid. Ook is in deze schilderijen de prachtige en zinrijke energie in de stelling der beenen in die middenfiguur gelegd, terwijl de meest linksche vrouw nog niet tot deze krachtontwikkeling gekomen is. Zoo is dus ons schilderij te beschouwen als een samenvatting in één figuur van wat hij in de andere werken in een meerfigurige compositie gegeven heeft, en daaruit blijkt wel dat wij niet een „voorstudie" of een „fragment" verworven hebben doch een volkomen afgerond en volledig schilderij.

Dit wordt ook bevestigd door het merkwaardige werk, dat, geheel onbekend gebleven, eenige jaren geleden in Duitschland te voorschijn kwam en de Hodler-verzameling van den Heer Russ-Young te Serrières verrijkt heeft. Het is de „Dag in drie figuren". Deze, nagenoeg volkomen identiek met de middelste en de twee buitenste op „de Dag" in Bern, zitten wijd uiteen, waardoor een geheel ander, losser

Ferdinand Hodler. De Dag (Coll. Russ. Young).

rythme ontstaat en iedere figuur op zichzelf een hoogere waarde verkrijgt. De grootere tusschenruimten zijn echter niet willekeurig: op het schilderij zelf kan men duidelijk zien dat ook dit werk oorspronkelijk de vijf gestalten gehad heeft, en dat dus de kunstenaar eerst later, experimenteerend, op het idee is gekomen de tweede en vierde figuur weg te schilderen. Zou men nu kunnen aannemen dat hij ten slotte, eerst van vijf op drie komend, daarna pas de stap van drie tot éen figuur gedaan heeft, en dat zoodoende het Haagsche werk de bekroning is van deze reeks? Zeker niet. Vooreerst is er in de compositie te Serrières geen enkele poging merkbaar om, behalve een andere vlakvulling, ook een andere verdeeling der energien in het psychisch bestaan der vrouwengestalten te brengen, zoodat in dat opzicht geen sprake is van een tusschenlid tusschen de werken in Zürich of Bern en Den Haag. Maar ook de techniek, het handschrift van den meester, doet het werk van den Heer Russ-Young kennen als het laatste dezer reeks (het wordt dan ook door Dr. v. Mandagh, Hodler-Catalogus no. 311 „1905(?)" gedateerd). Terwijl men dit schilderij toch wel niet als onvoltooid zal mogen beschouwen, zal men zien dat de witte draperie, waar de drie vrouwen op zitten, ternauwernood meer dan een groote vlek is gelaten, slechts aan den voorrand is wat plooiteekening aangegeven. Tegen het donkergroene grasveld zijn de bloemen ook slechts als kleurplekken behandeld; en dan de vormbehandeling der naaktfiguren: deze is schijnbaar oppervlakkiger en, tegenover de natuurvorm, willekeuriger (handen en voeten, vooral het rechterbeen der middenfiguur). Men bemerkt het streven om daardoor de kracht der expressie te verhoogen (of het gelukt is, is een andere vraag) en zoo zien wij hierin duidelijk, tegenover de andere werken, de ontwikkeling naar 's meesters latere kunstphase, zooals ik die in den aanvang heb getracht aan te toonen.

Het Haagsche schilderij vertoont deze ontwikkeling in veel mindere mate, hoewel in vergelijking met het Bernsche stuk, de behandeling van bodem en lucht op een iets later stadium wijst. Dit Bernsche werk wordt door Dr. van Mandagh 1899—1900 gedateerd [1]).

De volle nadruk in het schilderij, dat ons Museum voor Moderne Kunst verworven heeft, valt zoodoende, behalve op de sublieme geestelijke expressie, op de prachtige behandeling van het naakt; de eigenaardige vorm der voeten beantwoordt meer aan een schoonheidsideaal van den kunstenaar en zijn sterk ontwikkeld gevoel voor het uit laten loopen der vormen — in de handen bewonderen wij echter, in een zeer zorgvuldige teekening, een vormvergeestelijking, die geen vormverwildering of vormverkrachting noodig heeft. In klein formaat en in zeer eenvoudige compositie bezitten wij dus een werk dat Hodler in zijn edelste qualiteiten, en zeer volledig, doet kennen.

Florence, Mei 1922. G. KNUTTEL WZ.

Het Trio Fleuri van Jan Toorop.

IN zijn jeugd werkte Toorop geheel anders dan tegenwoordig. Zijn laatste werken, bijna zonder uitzondering potlood- of krijtteekeningen, waarop de voorstelling gewrongen wordt in een stelsel schoone, en de compositie

[1]) Helaas ben ik niet in staat de opgaven van Loosli in het monumentale Hodlerwerk te controleeren.

Jan Toorop. Trio Fleuri.

rythmisch en geometrisch geledende lijnen, die tevens de expressie van het onderwerp dragen, welke dan met wat waterverf gedeeltelijk gekleurd worden, en zijn krachtige strenge en sterk gestileerde portretteekeningen, eveneens met waterverf opgewerkt, beheerschen de voorstelling, die men thans van den kunstenaar heeft. Daarbij komen dan de groote, uiterst fijne en delicate symbolische teekeningen, uit een lang vervlogen periode, de daarop volgende, uiterst delicate en vloeiende teekeningen, verder het breede gepointilleerde werk, en daarmede houdt de kennis van Toorop's œuvre voor de meestten op.

Daarom zal voor velen de nieuwe aanwinst van het Museum van Moderne Kunst, Trio Fleuri, onlangs aangekocht, een verrassing zijn. Het schilderij dateert uit de periode van 1885—'86 toen hij dus zijn eersten Brusselschen tijd achter zich had, en in Londen werkte. Het is een vrij groot werk, bijna geheel met het paletmes in vlakke veegen op het doek gebracht. Tegenover de scherpe preciseering van de uitdrukking en den heftigen nadruk op het lijnenstelsel, al of niet aan de voorstellings objecten gebonden, van zijn latere werken, is hier gestreefd naar een melodieus gamma van bloeiende kleuren, naar een decoratief bekoorlijke vlakvulling, waarin alle vormen verloren gaan en alle expressie slechts mag voortvloeien uit den indruk van het geheel. Het is het tijdperk van het neo-impressionisme tegenover de expressionistische tendenzen van het heden. Die vergelijking laat het licht vallen op een van de meest typische eigenaardigheden van den kunstenaar: dat hij namelijk gedurende geheel zijn lange leven steeds tot de meest vooruitstrevende kunstenaarsgroepen heeft behoord. Maar daarbij kon hij op die groepen, voor zoover zij met hem in aanraking kwamen, een heilzamen invloed uitoefenen door zijn technisch meesterschap, door het onverdacht serieuse van zijn streven, en door zijn welhaast onfeilbaren schoonheidszin, Het „Trio Fleuri" geeft ons drie jonge dames te zien in een verandah voor een achtergrond van overdadige bloemenweelde. Nòch van de verandah nòch van het verschil van atmosfeer tusschen deze en de bloemen in den tuin, of van de afstand waarop deze zich wel mòeten bevinden is echter iets te bespeuren. Het was den kunstenaar uitsluitend te doen om de blanke heerlijkheid van teere tinten en kleuren in harmonische schikking van vlakken. Zoo spreekt het vanzelf dat het op de portretmatigheid in het geheel niet aankwam. Toch is Toorop te veel geboren portrettist, dan dat niet het gelaat van de rechts zittende dame, zonder hoed, een sterk uitgesproken karakteristiek zou vertoonen, terwijl ook de achter haar staande gezellin, wier profiel juist nog vrijblijft onder den grooten hoedrand, zeker een groote gelijkenis zal behouden hebben met de dame, die er voor poseerde — want het zijn inderdaad alle drie bepaalde personen uit des kunstenaars naaste omgeving — maar van de derde onttrekt de breedgerande hoed het gelaat bijna geheel aan onze oogen. Deze groote lichte hoeden, het fijne zonnig-roza der gezichten (jammer dat dit op de linksche figuur iets te sterk is, zoodat het gezichtsgedeelte voor de hoed schijnt te staan), handen en armen met de groote vlakke, lichte kleurpartijen der japonnen, door een strik of ceintuur of het donkere haar van een der vrouwen afgewisseld, vormt de rustige basis waarboven de bloemenweelde haar kleurenovervloed uitzingt, echter in zacht harmonischen toon. Want ook hier heeft een geheimzinnige macht, die de bloemenvormen nauwelijk tot ons bewustzijn doet komen, alle heftigheid, alle te sterk sprekende noten tegenhouden.

Deze opvatting, die vooral een reactie was tegen het wat zoetelijk anecdotische vertellen, karakteriseert de stroomingen die op het einde van de vorige eeuw naar voren kwamen. Welk een geheel andere uitbeelding van dit onderwerp zou de direct voorafgaande generatie gegeven hebben! Men denke bijvoorbeeld aan een Jaap Maris, een Blommers, een Neuhuys, zonder nog terug te gaan tot het zuiver anecdotische van een Bles of een Bakker Korff. En dan ziet men ook in, hoe de manier van schilderen zelf in scherpe tegenstelling met die voorgangers staat. Het is het verzet tegen de zoogenaamde bruine manier, met de warme, vloeiende en vleiende schaduwtonen, die zoo heerlijk

atmosfeer schiepen en waarin de zuivere kleuren weggedompeld of tot enkele hoofdmotieven beperkt werden. De schoonheid van die zuivere kleur en haar groepeering wordt nu het ideaal — niet meer de illusie van een realiteitsuitbeelding.
Maar ook in die jaren zoekt Toorop naar de weergave van den mensch als een denkend, voelend, vooral lijdend wezen. Zóó decoratieve schilderijen als de Trio Fleuri zijn uitzonderingen, maar uitzonderingen van groote schoonheid en van niet geringe beteekenis in de evolutie van dezen zoo zeldzaam veelzijdigen kunstenaar. Vele jaren later (1905) maakt hij het even impressionistisch als kleurgevoelig geschilderde damesportret dat wij verleden jaar ten geschenke mochten ontvangen. Doch dit is wel degelijk een portret in den zin van uitbeelding van een bepaalde mensch. Hier is in de eerste plaats het type vastgelegd; dat heeft ook in niet geringe mate kleur, compositie en houding van het doek beheerscht. Eerst daarna kon de kunstenaar zich vermijden in de prachtig breede en frissche schildering en de finesses van kleur en toon, die het werk, ook uit decoratief oogpunt tot zulk een schoonheid maken.

G. KNUTTEL WZN.

Brieven van Thijs Maris.

DE verzameling schildersbrieven in de bibliotheek der Gemeente bevatte tot voor kort slechts weinige brieven van Thijs Maris. Men vond er vijf gericht aan Stortenbeker en één aan van Witsen.
Het vorig jaar echter is dit getal door een belangrijke schenking zeer vermeerderd. De Heer L. M. Son n.l. schonk een dik pak brieven van den grooten schilder en het is naar aanleiding van deze aanwinst dat het volgende geschreven is.
Het doorlezen van deze talrijke brieven wekt tegenstrijdige gewaarwordingen. Het eerste en aanvankelijk overheerschende gevoel is — het moet eerlijk erkend worden — een van groote teleurstelling. De brieven zijn vervelend en eentonig en de inhoud is over het algemeen onbelangrijk.
Evenwel, als men al die brieven gestaag en zonder zich zeer te amuseeren heeft doorgelezen, dan bemerkt men dat men er toch wel veel aan heeft gehad. Juist door hun eentonigheid en het telkens herhalen van allerlei uitdrukkingen en meeningen scheppen ze een spheer, die stellig verwant is aan dien waarin Thijs Maris leefde en daarom gaat men door deze brieven, naar mijn overtuiging, den schilder beter begrijpen. De toekomstige levensbeschrijver van den meester zal ze dan ook niet ongelezen mogen laten.
Natuurlijk zou onze opmerking over het teleurstellende der brieven alleen afdoende zijn te staven door ze uit te geven en alle tot een bundel te vereenigen. Maar dat zou verkeerd zijn, men zou er Thijs' nagedachtenis geen eer mee bewijzen. Echter zijn de brieven voor ieder die zich aanmeldt in originali toegankelijk. Het is wel curieus dat een zoo merkwaardig man zoo weinig merkwaardige brieven schreef. Ze zijn in hooge mate kinderlijk, ja zelfs kinderachtig. Wel ziet men er een edelvoelend mensch uit, eerlijk als goud, geheel onbaatzuchtig, verafschuwend elke intrige, in veel opzichten beminnelijk. Maar toch ontbreekt er iets om van dezen man een groot karakter te maken. En dan bedenken we, dat er toch ook iets aan zijn scheppingskracht ontbrak, waardoor hij wel een groot, maar nooit een normaal werkend en rustig produceerend schilder is kunnen worden. Als we de brieven lezen denken we een oogenblik aan een mislukt en nutteloos leven, maar dadelijk herinneren wij ons weer, dat het hier betreft een man, die, zij het met strijd en moeite, enkele malen heeft weten te bestijgen de meest sublieme hoogten van den menschelijken geest. Niet om zichzelf dus maar alleen door de persoon van den schrijver zijn deze brieven van belang. En dit door citaten toe te lichten is de bedoeling van deze regels. Thijs zelf zou dit geschrijf, vrees ik, niet goedkeuren, maar wij hebben onzen schroom overwonnen in de meening dat een genie niet aan zichzelf alleen behoort.
Dat de brieven, in een eigenaardig mengsel van hollandsch en engelsch geschreven, vol taalfouten steken en bijna alle interpunctie missen, is niet te verwonderen. Ook de hollandsche zinnen zijn geheel engelsch van zinsbouw en onder engelschen invloed kwam Thijs stellig tot de zonderlinge gewoonte aan het eind van den regel de woorden geheel willekeurig af te breken, zoodat men woordverdeelingen vindt als de volgende: spr- ookje, kra- nt, boterhammet- jes, opgeknapt, enz. Verder is ook de aanhef gewoonlijk allerzonderlingst en bestaat dikwijls uit scheldwoorden. Trouwens wie bang is voor een ruw woord zij het lezen van onze brieven ontraden. Oom Thijs spreekt zijn nicht en neef b.v. als volgt aan: Hooggeboren kaaskopjes, Schelmetuigen, Schoeljens, Tuig van den duuvel, Pierewaayende schobbejakkers en dergelijke fraaie uitdrukkingen meer. Men ziet, banaal zijn deze brieven althans niet te noemen. Ik heb overigens de citaten, die hieronder zullen volgen geheel letterlijk, dus met taalfouten en al overgenomen.
De gever van de brieven, de Heer L. M. Son, was gehuwd met een dochter van Jacob Maris, een geliefd nichtje van Thijs, helaas nu ook

reeds overleden. De Heer en Mevrouw Son — Maris waren in geregeld contact met den eenzamen Londenschen oom. Ze stuurden hem telkens lekkernijen, veelal leverworst van v. d. Barselaar, waarop Thijs zoo gesteld was. Ook werd elk jaar tegen Sint-Nicolaas een pak vol verrassingen verzonden en Thijs Maris genoot van de oud-hollandsche poppen en de tabak en vermaakte zich kinderlijk met een of andere surprise, een namaak-sigaar b.v. „Ik zal er menigeen mee beetnemen", schrijft hij. Ook kreeg hij geregeld het geïllustreerde, humoristische blaadje, de Kikeriki opgestuurd en dit „hanengekraai" behoorde tot . hijs' meest geliefde lectuur. Natuurlijk voelde hij na zulke zendingen lust de goede gevers te bedanken en zoo kwam de Heer Son in het bezit van een groot aantal brieven van Thijs Maris, die hij thans met vrijgevigheid aan de gemeente-bibliotheek heeft ten geschenke gegeven. Het zijn deze zelfde brieven, waarvan Joh. W. Broedelet heeft gebruik maakt voor zijne artikelen getiteld: Van en over Thijs Maris in de Nieuwe Amsterdammer in den aanvang van 1918.

Ik noemde deze schenking voor onze brievenverzameling een zeer belangrijke aanwinst, immers de van den Heer Son verkregen brieven zijn 68 in getal. Hiervan zijn er 10 geschreven van 47 St. John's Wood Terrace en de overige 58 van 18 Westbourne Square, Bayswater. Dit nu helpt eenigszins bij de dateering der brieven, die verder zeer moeilijk is. Het ligt voor de hand, dat een zoo droomerig man als Thijs Maris, die zoozeer leefde buiten de realiteit van het leven, geen data op zijn brieven vermeldde. Slechts een hoogst enkele keer komt dat voor en de inhoud der brieven is zoo weinig zakelijk, dat er zelden het jaar, veel minder de dag van afzending uit kan worden opgemaakt.

Zoodoende is slechts van 26 der 68 brieven de dateering vrij zeker. Maar we weten, dat Thijs Maris in 1906 van St. John's Wood Terrace naar Westbourne Square is verhuisd en dat de oudste brieven dus voor einde 1906 zijn geschreven en na Febr. 1904, toen de Heer Son door zijn huwelijk met Thijs Maris in relatie is gekomen. De overige 58 dateeren van tusschen 1906 en Februari 1917, toen de laatste, ditmaal toevallig wel gedateerde brief werd afgezonden.

Thijs was, zooals men weet, in 1872 uit Parijs naar Londen gekomen en woonde aanvankelijk ten huize van Daniël Cottier, waar hij zich in het geheel niet gelukkig gevoelde en, naar hij meende, werd geëxploiteerd, Een brief aan Stortenbeker thans in onze verzameling, doet dit duidelijk blijken. In het jaar 1887 besloot hij alleen te gaan wonen en hij huurde de kamers op no. 47 St. John's Wood Terrace. waar hij 19 jaren heeft gewoond en waarvan vele beschrijvingen bestaan. Het huis lag in wat genoemd is een op breede schaal aangelegde arbeiderswijk buiten het centrum van de stad met het uitzicht op een of ander groot gesticht met een stadstuintje ervoor. Al te poover moet men zich dit wonen dan ook niet voorstellen. Wel waren de kamers klein en zeer eenvoudig, maar vergeleken bij de huizen, waarin de gebroeders Maris hun jeugd doorbrachten, Lange Lombardstraat 7 en daarna Noordwestbuitensingel bij de Loosduinsche vaart, was Thijs Maris nu niet zoo buitengewoon achteruitgegaan. Van de eenvoudige behuizing in eerstgenoemde woning geeft de volgende uitlating in een der brieven ons een denkbeeld. „Het wierd bevonden dat er meer kamers noodig waren, zoo vader nam de huisbaas onder zijn arm, en een afgeschoten kamertje fabriceerde onder de pannen, aan weerskanten een bed, en het dakvenster in het midden, waar een tafel stond waarop vader voor ons verf vreef, en ons platen bezorgde om na te teekenen. En betaalde een *dubbeltje* meer huur in de week, dat was al heel schikschappelijk, daarna heb ik altijd van die huisbaas gehouden. Ik geloof er 12 huisjes waren alle aan elkander verbonden met een goot, waar ik altijd inzat, of op de pannen klouterde inplaats van teekenen".

Maar zijn beide broeders, Jacob en Willem, leefden inderdaad op een geheel anderen voet en het verbaast ons niet, dat integenstelling daarmede de levenswijze van Thijs wel eens wat al te laag is aangeslagen.

In de jaren, die Thijs Maris op St. John's Wood Terrace doorbracht was hij nog niet zoo eenzelvig als in zijn laatste levensjaren het geval was. Hij had nog wel eenig contact met de buitenwereld, ja hij klaagt zelfs wel eens over te druk bezoek en zoovele bezette avonden. Niet alleen met het echtpaar van Wisselingh — Mevrouw van W. noemde hij altijd vrouwtje zelfs in zijn brieven — ook met den Heer en Mevrouw Drucker kwam hij in aanraking. En den schilder Swan, die in zijn onmiddellijke nabijheid woonde, bezocht hij een enkele maal. Het volgende citaat moge het bewijzen.

„. . . . Mr. en Mrs. Drucker hebben me opgeknapt met gerookte worst, het is een beetje hard en dat durf ik ze niet te vertellen. Gelukkig zijn er andere die tanden bezitten, en ik heb er bij gekregen een flesch met ouwe Madeira. Je begrijpt ik kon dat zoo maar niet bij mijn eigen zitten opdrinken, ik nam de flesch mee naar Swan die me verwachte, en daar zaten we ons te verheugen in drinkgelag tot past twee uuren in de morgenstond."

Swan leende hem bij deze avondbezoeken ook telkens lectuur en de kinderlijke kunstenaar klaagt dan zelf, dat hij, toch al veel te laat thuis gekomen, zich nog in die boeken gaat verdie-

pen. Het was trouwens een slechte gewoonte van hem om veel te laat naar bed te gaan en er 's morgens niet uit te kunnen komen. Hij versliep dan een deel van de kostbare uren met daglicht, die hij voor zijn werk zoo noodig had en hierin mag men stellig een der bijkomstige redenen zien van zijn geringe productiviteit. Hij vindt het vroeg als hij om 1 uur in bed ligt en het wordt dikwijls 3, 4, 5 uur of zelfs nog later. In een zijner brieven vertelt hij dat het over zessen was, toen hij den laatsten Zondag naar bed ging, in een anderen heet het „it was getting on towards 5 in the morning early last Sunday and the Sunday before it just struck a quarter to 6 when I jumped into my fourposter."
Lezen deed hij in de avonduren gaarne, maar het moest geen diepzinnige en inspannende lectuur zijn. Daarom was de Kikeriki, het hanengekraai, hem steeds zoo welkom. Men hoore slechts: „Eens op een keer toen mijn oogen zich beter begonnen te gedragen en de docter mij een spektacle had bezorgd en weer wat leezen kon, vertelde ik hem dat wijze en verstandige boeken mij vermoeide, ik weet wat je noodig hebt zeide hij, korte interessante stukjes die je 5 minuten er na weer vergeten bent, zoo hij stuurde me een pak magazines, het haanegekraai heeft dezelfde uitwerking, daar zijn somtijds heele merkwaardige dingen in en als er wezentlijke goeje humoristische plaatjes in voorkomen, knip ik ze uit, als de achterkant het veroorloofd, ik heb er net een aan de operatie onderworpen, een wezentlijk meesterstukje, en worden die zoo maar gratis bij het Haagsche krantje weggegeven met de geïllustreerde bladen?" En later schrijft hij „lezen is altijd een uitspanningkie voor me, een beetje lezen dat noem ik going on the spree". „Als ik lees" schrijft hij weer in een anderen brief „dan moet me dat rust bezorgen, dan moeten andere voor me denken en ik niks doen alsof ik in een opera zit en alles mijn neus voorbij gaat."
Zijn lectuur is dan ook veelal niet zeer verheven. Mary Corelli zoowel als Conan Doyle bewondert hij zeer en „ik heb een mooi boek, wat ik van mijnheer en mevr. Sues gekregen heb, getiteld Jörn Uhl. Ik geloof ik heb het wel zesmalen overgelezen". Maar telkens ook citeert hij Dryden en Russell Wallace en vooral Erasmus wiens Lof der zotheid zijn huisbijbel is genoemd. Hij blijft van het eens gelezene zoolang vervuld, dat hij soms tot driemaal toe dezelfde lange citaten naar Holland schrijft. Kranten leest hij nooit: „het eenigste krantje wat ik lees en op geabonneerd ben is een vredeskrantje genaamd „Concord", heel intressant" schrijft hij in de laatste jaren van zijn leven.
Tijdens zijn verblijf op St. John's Wood Terrace kwam onze schilder nog wel eens op straat, zij het ook zelden en steeds in de omgeving van zijn huis om eens een boodschap te doen. Van Deyssel in zijn bekende beschrijving van een bezoek aan Thijs Maris vertelt, dat hij soms veertien dagen lang niet in de buitenlucht kwam. Een gang naar een verder afgelegen stadsdeel is voor hem een ware reis en hij onderneemt die niet zonder geleide. Men hoore slechts. „Ik ben aan de pierewaay geweest verlede week Woensdag, aan de andere kant van de stad, dat beteekend een heele reisgeschiedenis, al dat leven en gerij en gejoel, met sporen en electricitijten". Hij vertelt dan hoe de Heer en Mevrouw van Wisselingh hem zijn komen halen en vervolgt „je ziet zonder piloot zoude ik zoon onderneming niet ten uitvoer kunnen brengen". En in een lateren brief vertelt hij „Mijnheer Straham verwachte Wisselingh met vrouwtje on the new-years-dag. Vrouwtje schreef Would you care to go with us, if so, meet our train at Marlborough Road Station about 10.50 arriving at Bakerstr. at 11.5 then the tube and on to Revenscourt Park. Elbert will step out at Marlborough Road and look for you and then off in the train together. You see dat is een heele geschiedenis, ik noem dat gaan naar de andere kant van de wereld. Nouw je begrijpt dat 10.50 uurtje is te vroeg voor mij, dat is mijn pap-time. Zoo ik was er op bedacht om ze te niepig te zijn, en schreef naar de bestemmingsplaats, om me te voorzien met een pilot of loodsman. Ik kreeg een telegram, zeggende: all right, pilot will arrive at about 9 en zoo gebeurde het, dat ik het oude en nieuwe gevierd heb aan de andere kant van de wereld".
Mevrouw van Wisselingh was — het is overigens reeds genoegzaam bekend — moederlijk en zorgzaam voor Thijs Maris, wat hij zeer op prijs stelde. We vernemen telkens uit zijn brieven, dat ze hem bloemen, vruchten, groenten, jam e.d. heeft gestuurd en hij vermeldt met ingenomenheid dat ze op St. Nicolaas polsmofjes voor hem heeft gemaakt. Maar spoedig zou ze in de gelegenheid zijn hem belangrijker dienst te bewijzen. „Ik moet verhuizen", schrijft hij in 1906 aan de Sons, „daar zie ik verschrikkelijk tegenop, dat is een beroerde geschiedenis, mijn huismoedertje is zoo rheumatic en kan niet goed trappen meer klimmen".
En het bleek niet gemakkelijk kamers met goed licht op het Noorden te vinden. Het was voor Thijs een heele benauwenis en zijn Haagsche nicht en neef schreven hem, dat hij, als hij niet direct iets vond, maar bij hen moest komen logeeren. Maar daartoe kon, hoezeer het vooruitzicht dakloos te worden hem beangstigde de eenzelvige man niet komen. Hij schrijft: „. . . we zijn nog steeds voortdurend in groote tribulations, nog niks op het spoor gekomen, vrouwtje is hard aan het werk geweest, en nog. Het is zeker meer dan aardig van jullie om mij daar zoo maar

ongevraagd ongewijgerd een huisvestingtje aan te bieden, maar lieve zielen dat gaat zoo maar niet, als kluizenaar zijnde moeten wij zoo geheel bij ons eigen zelf zijn, werken is de baas spelen en daar kunnen wij nog niet gauw mee overweg."
Maar tenslotte slaagde mevrouw van Wisselingh erin een geschikte woning te vinden. Bij een oude juffrouw, Mrs. Armstrong, op 18 Westbournesquare, waren twee goede kamers te huur met groote ramen en veel licht. Vóór had men een uitzicht op de boomen van de stille square en de kalme, tamelijk deftige buurt scheen voor rustigen arbeid bijzonder geschikt. Thijs huurde deze kamers en hij zou er tot zijn dood, 11 jaren later, blijven. Zelf was hij er verbaasd over in zulk een deftige buurt in zulke ruime en eigenlijk te dure kamers te wonen. In een der eerste brieven uit de nieuwe woning geschreven, leest men dan ook: „Als voor mijn t' huis gevoelen, dat gaat nog niet, het is me zoo vreemd, ik heb me altijd voorgesteld dat ik op een zolderkamertje zoude doodhongeren, niemand zijn schuld alleen mijn eigen door de haat die ik heb om voor de markt te werken." en in een andere: „Met al dat geploeter en gedonderjaag voer ik niks uit. Jullie zullen me zeggen: je hoord daar niet thuis in die rijke buurt, dat is wel waar, het is dat hooge raam wat me verleid heeft, daar zijn de arme buurten niet van voorzien en dan het lawaai, ik ben hier stilletjes op me gemak, wel we zullen wel op dreef komen als het werk maar wat slaagde, gewoonlijk uitvlakken en weer eens overdoen. Voor eenen kruipt hij gewoonlijk niet onder de schaapjes, somtijds 2, somtijds 3 en wel over now and then".
Men ziet dus wel, dat hij in een tamelijk voorname wijk was beland en het doet dan ook zonderling aan, wanneer we in verschillende na den dood van den meester verschenen artikelen lezen, dat hij woonde „in een arme Londensche buurt" en gestorven is op een „duister Londensch achterkamertje".
Wel was de inrichting der kamers verre van rijk. De eene kamer diende als atelier, de andere als woon- en slaapkamer. De glorie van het ameubleument was hier een Lodewijk-XV ledikant, „een waar museumstuk", hem door den heer van Wisselingh geschonken. Tenslotte was dus de verhuizing een merkbare verbetering geworden, maar toch wilde het, we zagen het reeds, met het werk nog geenszins vlotten. En financieele zorgen kwelden hem ook. „Werk! werk! werk! maar het duurt zoolang en om te werken moet ik geheel en al alleen zijn, en een goed kamertje met een goed ligt, en dat heb ik, wat verlang je meer. Het is maar alleen de angst om mijn huurtje te voldoen, voor de rest ben ik een vreemdeling en als ik er aan denkt in zijn voorname buurt te wonen, dan moet ik lagchen, het is zoo geheel buiten mijn natuur. Dat opknappen is de vrouw haar werk, Wisselingh heeft me de fourposter gegeven, hij zeide dat neemt het idee weg van een slaapkamer. Als ik alleen maar wat klaar kon krijgen en duurt zoo lang". Men weet, dat de Heer van Wisselingh Thijs' geldelijke moeilijkheden zeer wist te verminderen door hem een jaargeld te geven, waarvoor dan het profijt van zijn werk aan den gever zou komen. Maar veel kwam er niet klaar. Een verzoek om platen voor kinderen of illustraties voor kinderboeken te maken ontlokte hem het volgende antwoord: „Gedrogten maken voor kleine kindertjens dat mag wel heel aardig zijn, maar onder ons gezegd en gezwegen, het is beter dat ik er mij van buiten houd, als jullie mij een paar nieuwe oogen konde bezorgen, dan zoude het nog wel gaan, maar die donkere vlekken die de eene den andere najagen, worden er niet beter op. Zoo ik moet er mij mee in acht nemen. Mijn werkplaatsje staat mij heel wel aan, mooi ligt en frische lucht, maar met al mijn knoeyen heb ik nog niks ten uitvoer gebragd, en centjens maar het voornaamste". In de brieven staan nog vele uitlatingen over zijn werken, of liever zijn niet werken. „De dagen worden kort. Ik werk me half doot, en heb nog niks uitgevoerd. The more haste, they say, the less speed", schrijft hij en elders: „Wel met al mijn harde werken (ik geloof niet dat iemand harder werkt dan ik) heb ik nog niks uitgevoerd zoolang als ik hier ben". En in een brief uit 1911 vinden we het volgende: „Mijn goeye ziel vertelt me het is bijna 5 jaren we hier zijn en ik heb nog niks uitgevoerd, geen tijd voor dit en geen tijd voor dat, gelukkig zit ik niet in doodsnooden om mijn huurtje te betalen en de rest".
En het weinige dat dan tenslotte gereed komt geeft hij natuurlijk, volkomen eerlijk als hij is, aan van Wisselingh en hij wordt heel boos als iemand niet begrijpt, waarom hij aan particulieren niet kan leveren. Als zijn familie hem geheel in zijn eigen belang aanspoort toch eens iets tot stand te brengen, komt er als antwoord: „Jullie moeten me niet meer over schilderijtjes praaten, dan krijg ik de gal in mijn lijf en dan al die wijze en verstandige raadgevingen aan te hooren, tijd vermorsen, je kunt zoo gauw wat bij elkaar lappen, waarom doe je het dan niet? £ 100 en £ 1000 per dag voor potboilers. In mijn andere plaatsje kwam een Scotchman me opzoeken die een ding wilde hebben wat ik in hande had, £ 200 down! He cd not afford dealer' prices. Ik heb het nog in handen. Wisselingh die me in staat steld ze uit te voeren, en me over en over betaald heeft, dan verwachten anderen, dat ik ze zoo maar buiten hem om in hun pooten kan douwen, verdommelingen die

alleen op speculatie bedacht zijn, it takes me years to produce something, no wonder they always want potboilers of mine".
Men weet dat hij met potboilers het soort schilderijen bedoelt, dat hij tijdens zijn samenwonen met Cottier maakte. Hij verachtte dit werk, al heeft hij juist in die jaren van het allerbeste gemaakt, dat we van hem kennen. En het komt in het brein van den vreemden droomer niet op, dat van Wisselingh misschien meer zou hebben gehad aan £ 200 voor een schilderij, dat nu verder renteloos en zonder dat iemand er vreugde aan had in het atelier bleef staan, dan aan zijn verontwaardiging tegen den Schot.
Over vroeger werk is hij veelal slecht te spreken en van tentoonstellen heeft hij een afschuw. Dat proeft men aardig uit de volgende aanhaling: „Dat hebben jullie maar heel verstandig overlegd om die tentoonstellenaren de deur te wijzen, is dat nouw iets om te exposeeren! Het dochtertje van Mama [hiermee bedoelt hij de vrouw van Jacob Maris, de moeder van mevrouw Son] haar keukenprinces in Parijs het was een goed meisje, ze had zich een photografie portretje laaten maken, hetwelk niet naar haar zin was uitgevallen. Zoo vroeg ze mij of ik het niet beter kon doen. Ik dacht altijd ik het haar gegeven had, maar bij toeval vond ik het onder mijn papieren. Toen Mama het te zien kreeg, vroeg ze me of ze het houde mogt, als souvenir, dat had ze zeker niet gedacht dat ze nog eens in het Haagje zoude te land komen. Oom Jaap had me verteld, ik moest het naar de natuur doen en een model nemen, nouw in de eerste plaats heb ik een hekel aan schildere, en dan een model, dat is het ergste wat een mens al overkomen kan, wel, ze was geen model, en heel gewillig om mij bij te staan om mijn broodje te verdienen. Zoo jullie begrijpen wel als men gedwongen is iets te doen gaat er het plezier af".
Telkens werd oom Thijs genoodigd toch nog eens naar den Haag te komen, maar daartoe kon hij niet meer besluiten. En hij was ook niet op Holland gesteld. Al wat er hier te lande over hem geschreven werd vond hij dwaas en van alles wat naar eerbewijzen zweemde had hij een afkeer. Duidelijk ziet men dat uit een brief, blijkbaar geschreven toen hij van plannen voor een Marismonument had gehoord, Hij schrijft daarin: „Die Hollanders maken mij altijd misselijk, wat hebben ze nouw weer voor moois op het touw gezet? Als ze mij daar nouw maar buiten lieten. Toen oom Willem stierf moesten ze mij er ook weer bijhalen, met zulke gekunstelde verhaaltjes, waar letterlijk geen woord van aan is. Met de poppetjes-makerij moet ik ook weer bijzijn, dat heeft v. Meurs me geschreven. Ik zal hem zeggen, dat het gelukkig is, dat ik nog in leven ben".
Niet alleen kwam Thijs Maris niet meer naar Holland, maar zelfs van op straat gaan was bijna geen sprake meer. Zijn hospita, de goeie ziel, zooals hij haar onveranderlijk noemt, deed al zijn boodschappen en het komt niet meer bij hem op, dat hij daarvoor ook zelf wel eens uit zou kunnen gaan. Zoo leest men als verklaring voor de vertraging van een brief „Het vorige was gisteravond geschreven, maar mijn goeye ziel is vandaag niet uitgegaan van wege den regen." Toch ging hij een heel enkele keer naar een buurvrouw met volwassen kinderen, die ook op de Square, vijf huizen van hem af, woonde. „Morgen" schrijft hij „gaan wij weer uit eeten bij een buurvrouwtje, mad. Sessore, een vrouw van een fransche schilder die gestorven is."
Wel was Thijs, zooals we weten, van onmiddellijk nijpende geldzorgen bevrijd, maar ruim en wat comfortabel op den ouden dag had hij het toch allerminst. En in menig opzicht leed hij ontbeeringen. Zoo stookte hij dikwijls in zijn atelier in het geheel niet gedurende den winter. „Wel, in ons gedoetje zullen we zien het zonder vuurtje het hoofd te bieden, in ons werkplaatsje". Zondags was hij den geheelen dag zonder bediening, dan ging de juffrouw uit en onaangenaam was dit hem eigenlijk niet. „Het Sabbatdagje is mijn goeye ziel haar pierewaaidagje, dan ben ik geheel vrij om te doen en te laaten wat ik wil en maakt mijn dineetje klaar als de zon aan de horizon verdwijnt. Zoo als mijn goeye ziel ten tienen dronken het huis inzwaait, [dit neme men vooral niet letterlijk op, het is een zijner vaste grapjes], dan heb ik net gedaan met mezelve vol te proppen, en gevoel meer genegenheid om een uiltje te knappen." Maar het ontbrak hem dan toch aan allerlei, zooals uit het volgende verhaal te zien is: „Het is nog maar een kale boel in een rijke-luys-huis. Niet lang geleden kwam me iemand opzoeken op een sabbath dag, dan is mijn goeye ziel aan de pierewaay, ik had geen olie voor de lamp, en geen lucifertjes voor zijn pijp, en geen kommetje Van Houtens waar hij aan gewend was. „Where is that housekeeper of yours. I'll talk to her, she has to look better after you". Well, I said, when she goes a shopping she always ask if I have plenty of oil, plenty of matches and plenty of van Houtens. I didnt want her to know that I was hard-up. „And than no fire! it is cold here, I'll get you a stove, which won 't interfere at all, you dont get the light in your eyes". So he's trying his best to find me a stove, he had presented me already with a big lamp en always sent me some baccy. Van baccy gesproken, I had 2 pond hollandsche van mijnheer Maas voor een X-mas boxie en 2 glass jam met appelemoes en quincies van zijn kleine meid. Zoo jullie ziet dat ik er niet zoo slegt bij vaar. Daarbij ben ik

geen rijke-luyskindje en kan me behelpen als de nood aan de man komt. Wisselingh heeft me al dien tijd in het leven gehouden, it is very hard on him, he does n't get anything in return, ik ben een groote blok aan zijn been".
Kalm was het leven van Thijs Maris naar het uiterlijk zeker, maar met een voortdurenden strijd om iets tot stand te brengen. En minder en minder kwam er gereed. Ook gaan zijn oogen achteruit en langzaam aan wordt de reeds zeven-en-zeventigjarige zwakker.
De laatste brieven — merkwaardigerwijze alle gedateerd — zijn met potlood geschreven. Op 29 Januari 1917 schrijft hij, geheel in het Engelsch: „I've not been very well of late, too stupid to let myself be cought by a cold, not allowed to sneeze or cough without giving me a damned pain in my left hip and dont know what to do with myself than wait for a little relief. I dont want the doctor to know anything about it, he wd. be talking of cutting". En in Februari schrijft hij zijn laatsten brief aan het geliefde nichtje, dat hem zoo spoedig in den dood zou volgen. Het zijn eenige sombergetinte regels en hij besluit: „met veele dank dat jullie nog belang in me stellen, yours toegenegen oom Thijs". En daarmee is de correspondentie geëindigd. Nog tot 17 Augustus zou Thijs blijven leven om dan in stilte heen te gaan.
Een vreemd bestaan was ten einde en wat deze brievenverzameling er ons van leert doet ons wel het oordeel van van Deyssel deelen, toen hij schreef: „Thijs Maris dwaalt, maar zijn dwaling is schoon".

W. MOLL.

Een werk van den zilversmid H. C. Brechtel.

IN den feestbundel-Bredius (blz. 230 v.v.) heeft Mej. I. C. E. Peelen het een en ander medegedeeld over Hans Coenraat Brechtel, den 17den-eeuwschen Haagschen zilversmid. De schrijfster zegt, dat van Brechtel's oeuvre een achttal werken tot ons is gekomen. „Ongetwijfeld", vervolgt zij, „zal het aantal grooter geweest zijn, doch vooralsnog is het ons niet mogen gelukken, meerdere stukken van zijn hand aan te wijzen". Mej. Peelen beschrijft ons in haar artikel de volgende zilversmeedwerken van Brechtel's hand: een beker (1641), voor de koningin van Bohemen vervaardigd en thans in de Lakenhal te Leiden bewaard; een schotel met dezelfde jaarletter, L, als deze beker en evenals deze met het wapen van Leiden getooid, thans in het bezit van Mevr. v. Friedländer—Fuld te Berlijn, doch vermoedelijk wel bij den beker behoorend; een vergulde ouweldoos (jaarletter S), als bruikleen in het Gemeente Mus. te 's-Gravenhage, een doopschotel en een zegelstempel, alle drie eigendom der Evang. Luthersche gemeente te 's-Gravenhage; een begrafenisschild (jaarletter P), in 1668 voor het Timmermansgilde te 's-Gravenhage vervaardigd, eveneens thans in het Gemeente Mus. alhier; een vergulde klok, nu in het Victoria and Albert Museum te London.
De schrijfster achtte het voor de kennis van Brechtel's werk van groot belang, zoo er nog eenige stukken van zijn hand voor den dag mochten komen; het zal haar en anderen dus zeker genoegen doen kennis te maken met nog een voortbrengsel van Brechtel's kunst.
Het Gemeenlandshuis van Schieland, gevestigd aan de Korte Hoogstraat te Rotterdam, bezit nml. een vergulden beker, die op den voet, naast de Haagsche keur (in een gekroond schildje) en de jaarletter D, het meesterteeken

van Brechtel, zij het slechts gedeeltelijk herkenbaar, vertoont.
De 33 cM. hooge beker is op zijn voet getooid met fraai drijfwerk. Naakte kinderfiguurtjes stoeien te midden van wingerdranken en druiventrossen; om de inbuiging en zwelling naar den schacht toe, zijn acanthus bladeren gevlijd. De schacht heeft een balustervormigen kern, om welken twee putti en, tusschen deze, een schildhoudenden adelaar en nog een schild geplaatst zijn; de schilden dragen de wapens van Schieland en Hogendorp. Dan volgt de kuip, die een in- en uitgezwenkte profillijn vertoont; haar onderste deel is in een krans van bladwerk gevat, haar wijdere bovendeel is wederom versierd met tusschen wingerdranken spelende kindertjes, door wier groepen zich festoenen slingeren; twee hunner houden het wapen van Schieland, twee andere dat van Hogendorp. Het met een parelrand afgezette deksel heeft dergelijk drijfwerk als op den voet en op de kuip, en, als bekroning, een borstbeeld, of liever een figuur te halven lijve, welke een bevelhebbersstaf voert, maar blijkbaar Graaf Floris V voorstelt. Op een gegraveerd plaatje binnen het deksel staat n.l. „Hoc monumentum D. Florentii V comitis quondam Hollandiae etc. Optimi Principis de Patria nostraque Schielandia optime meriti Aeternae Memoriae sacrum nobilis Dns Schielandiae Heemradiis dicavit ac propinavit Daniel ab Hogendorp prefectus. — Idib. Februar. 1657".
Een vergelijking van dezen beker met dien in het Leidsche museum doet aanmerkelijke verschillen zien, al vertoont de algemeene contour van beide overeenkomst. Het Leidsche stuk is met kwab-ornament versierd, dat op onzen beker niet voorkomt. Ook heeft deze laatste een duidelijk uitgesproken geleding van voet, schacht en kuip, terwijl de beker van de Lakenhal op echt barokke wijze deze onderdeelen in elkander laat vloeien. Op het eerste gezicht zou men dan ook wanen, dat het Rotterdamsche voorwerp uit vroeger tijd dagteekent dan het geschenk der koningin van Bohemen. Als men bedenkt, dat Brechtel ook in zijn gildeschild van 1668 nog het kwab-ornament toepast, dan komt tusschen dit laatste en den beker van 1647 ons stuk eenigszins vreemd te staan, juist zooals de monumentale klok in het Museum van Zuid-Kensington, waarover Mej. Peelen schreef, dat wij er vormen en opvattingen in aantreffen, welke geheel afwijken van wat wij overigens van Brechtel's werk weten.
De beker wordt bewaard in een fraai, met goudstempels versierd leeren omhulsel.

E. J. HASLINGHUIS.

Nog eens: C. C. Schröder. [1]

OOK in het Britsch Museum bevinden zich twee ruitjes van den vervaardiger der vreemdsoortige portretten van Prins Willem IV van Oranje en zijn gemalin. Zij dragen de beeltenis van „Frederik de II Koning van Pruissen" (gemerkt: C. C. S. Delft (?) 1763) en van Maria Theresia (gemerkt: C.C.S. Delft 1769). Dit laatste portret draagt het randschrift „Mariae Theresiae Reginae Suae Clementissimae". Schröder was dus een onderdaan van deze keizerin uit een harer erflanden. De aard van Schröder's werk doet dan het eerst denken aan: Bohemen.

A. S.

[1]) Zie: In glas geslepen portretten van Prins Willem IV en Prinses Anna; Mededeel. Jg. III no. 3/4 p. 121.

Planetarium Verhaar.
Niettegenstaande de belangstelling voor het Planetarium vrij groot was (er kwamen 8241 bezoekers en 1675 schoolkinderen onder geleide) was deze toch niet in overeenstemming met de zeer hooge kosten van onderhoud en exploitatie. Daarom besloten B. en W. nà afloop van het proefjaar deze exploitatie niet voort te zetten, en het planetarium tot een tijd van gunstiger mogelijkheden op te bergen.

Spreekuren van den Directeur.
Dr. H. E. van Gelder zal voortaan uitsluitend te spreken zijn des Maandags, Dinsdags, Donderdags en Vrijdags des voormiddags tusschen 10 en 12 uur, aan het Museum K. Vijverberg 7.

Gewijzigde telefoonnummers. Dienst voor K. en W., K. Vijverberg 7, thans H. 2482. Tijd. Mus. v. Moderne Kunst, Zeestraat 65c, thans H. 2962.

Museumbezoek.
De cijfers van het bezoek aan de Musea onder beheer van den Dienst voor K. en W. gedurende het jaar 1922 waren (tot 15 September):

Historisch Museum, K. Vijverberg 7: 11.581.

Tijd. Museum voor Moderne Kunst, Zeestraat 65c: 48.770.

Verzameling-Bredius, Princegracht 6: 4.616.

Het eerste was het geheele jaar open, het tweede gedurende de maand half Maart—half April afgestaan voor de tentoonstelling „Het Landschap", het laatstgenoemde werd eerst 15 Juni voor het publiek toegankelijk gesteld.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij van MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.

„Het landschap zooals Hollandsche schilders het zagen van de 16de tot de 20ste eeuw". (Tent. i. h. Gem. Museum v. Moderne Kunst 15 Maart—16 April 1922; Vereeniging „Kunst aan Allen".)

OM een herinnering te bewaren aan wat op bovengenoemde tentoonstelling was bijeengebracht, worden hieronder de namen der kunstenaars, van wie werken tentoongesteld waren, opgenoemd, met de namen der musea en particuliere eigenaars, welke kunstwerken ter beschikking stelden.

J. E. AKKERINGA, geb. 1864. Gem. Mus. 's-Gravenh.
L. APOL, geb. 1850. Gem. Mus.
A. ARENTSZ, gen. CABEL, 1585—1635. Rijks Mus. 375.
J. ASSELIJN, 1610—1652. J. Goudstikker, Amsterdam.
H. AVERCAMP, 1585—1663. D. A. J. Kessler, 's-Gr.
H. v. d. SANDE BAKHUYZEN, 1795—1860. Mevr. Staring—Blussé, Dordrecht.
J. J. v. d. SANDE BAKHUYZEN, geb. 1835. Gem. Mus.
N. BASTERT, geb. 1854. Kunstz. Arti, 's-Gravenhage
M. A. J. BAUER, geb. 1867. J. v. Herwijnen, 's.Gr.
A. G. BILDERS, 1838—1865. Rijks Mus. 510.
J. W. BILDERS, 1811—1890. Gem. Mus.
G. Clz. BLEEKER, gest. 1656. A. W. M. Mensing. Aerdenhout.
P. DE BLOOT. 1601—1658. J. R. Dronsberg v. d. Linden, Velp.
TH. DE BOCK, 1851—1904. Gem. Mus.
G. DU BOIS, gest. 1680. A. W. M. Mensing.
M. BOKS, 1849—1885. H. J. v. d. Weele, 's-Gravenhage; R. C. Mauve, 's-Gravenhuge.
W. J. v. BORSSELEN, 1825—1892. Gem. Mus. (2 ×).
B. BREENBERGH, 1599—1655. A. W. M. Mensing.
G. H. BREITNER, geb. 1857. S. Sala, 's-Gravenhage.
J. BREUGHEL 1, 1568—1625. J. Goudstikker; A.W.M. Mensing.
Manier J. BREUGHEL. J. H. Gosschalk, 's-Gravenhage.
P. BRUEGEL 1, ± 1525—1569. Dr. A. Bredius, 's-Gravenhage (teek.).
P. BRIL, 1554—1626. A. W. M. Mensing.
A. BROUWER, ± 1605—1638. A. Philips, Eindhoven.
F. J. DU CHATTEL, geb. 1855. Gem. Mus.
A. CUYP, 1620—1691. Dr. A. Bredius; J. Goudstikker.
L. DOOMER, ± 1622—na 1692. Rijks Mus. 790.
G. W. DIJSSELHOF, geb. 1866. C. G. Vattier Kraane, Amsterdam.
G. v. d. EECKHOUT, 1621—1674. A. W. M. Mensing.
P. J. C. GABRIËL, 1828—1903. Mevr. Heldens—Piek, 's-Gravenhage (2 ×).
VINCENT v. GOGH, 1853—1890. M. Gieseler. 's-Gr.
J. VAN GOYEN, 1596—1656. Gem. Mus.
J. GRIFFIER, 1656—1718. Dr. A. Bredius.
J. v. d. HAAGEN, na 1615—1669. Dr. A. Bredius; M. v. d. Haagen, 's-Gravenhage.
J. HACKAERT, 1629—1699. J. Goudstikker.
H. J. HAVERMAN, geb. 1858. H. J. Haverman, 's-Gr.
M. HOBBEMA, 1638—1709. J. Goudstikker.
G. d'HONDECOETER, gest. 1638. Rijks Mus. 1214.
J. HOPPENBROUWERS, 1819—1866. Gem. Mus. (2×)
J. B. JONGKIND, 1819—1891. J. Niekerk, 's-Gr.
J. v. KESSEL, 1641—1680. A. W. M. Mensing; J. Goudstikker.
L. J. KLEYN, 1817—1897. Gem. Mus.
P. R. KLEYN. 1785—1816. Rijks Mus. 1351.
P. L. F. KLUYVER, 1816—1900. Prof. Mr. A. C. Visser v. Yzendoorn, 's-Gravenhage.
J. KOBELL, 1778—1814. Teyler's Museum, Haarlem, 65.
B. C. KOEKKOEK, 1803—1862. J, Niekerk, 's-Gravenhage; J. H. Gosschalk, 's-Gravenh.; Teyler's Mus. 49.
PH. KONINCK, 1619—1688. J. Goudstikker.
W. A, VAN KONIJNENBURG, geb. 1868. F. H. Kok, 's-Gravenhage (2 ×); Th. v, Erp, 's-Gravenhage.
A. L. KOSTER, geb. 1859. Gem. Mus.
P. v. LIENDER, 1731—1797. J. H. Gosschalk,
J. LINTHORST, 1745—1815. Dr. A. Bredius.
E. M., midden 17de eeuw. Dr. A. Bredius.
J. MANCADAN, 1e helft 17de eeuw. J. Goudstikker.
J. MANKES, gest. 1920. Kunstz. d'Audretsch, 's-Grav.
J. H. MARIS, 1837—1899. A. Preyer, 's-Gravenhage (2 ×); Gem. Mus.
M. MARIS, 1839—1917. Gem. Mus.; Rijks Mus. 1519 x.
W. MARIS, 1844—1910. Gem. Mus. (3 ×); J. v. Herwijnen, 's Gravenhage (teek.).
A. MAUVE, 1838—1888. R. Mauve, 's-Gravenhage.
C. METZELAAR, 1846—1881. Rijks Mus. 1559 a.
F. P. TER MEULEN, geb. 1843. J. Niekerk.
H. MEYER, 1737—1793. Dr. A. Bredius.
A. MIROU, ± 1570—1653. A. W. M. Mensing.
Cl. Cz. MOEYAERT, ± 1600—1655. Dr. A. Bredius.
Kl. MOLENAER, ± 1630—1676. J. H. Gosschalk.
A. v. d. NEER, 1603—1677. A. W. M. Mensing; J. Goudstikker.
F. HART NIBBRIG, 1866—1915. Gem. Mus.
H. TEN OEVER, 2e helft 16de eeuw. Dr. A. Bredius,
I. OUWATER, 1750—1793. Dr. A. Bredius.
J. PATINIER, ± 1485—1524. D. A. J. Kessler.
G. POGGENBEEK, 1853—1903. S. J. Sala, 's-Gravenh.
P. POTTER, 1625—1654. A. Philips, Eindhoven.
REMBRANDT v. RIJN, 1606—1669, A. Philips, Eindh.
School van Rembrandt (FURNERIUS?). J. O. Kronig, Florence.
School van Rembrandt (G. FLINCK?). Mr. N. Beets. Amsterdam.
C. ROCHUSSEN, 1814—1894. Teyler's Mus. 124.
W. ROELOFS, 1822—1897. Gem. Mus. (5 ×).
R. ROGHMAN, 1597—1686, J. Goudstikker.
J. VAN RUISDAEL, 1628—1682. A. W. Volz, 's-Gravenhage; A. W. M. Mensing. (2 ×).
S. VAN RUYSDAEL, gest. 1670. A.W. M. Mensing.(2×)
R. SAVERY, 1576—1639. Mr. N. Beets.
H. SAVRY, 1823—1907. Gem. Mus.
A. SCHELFHOUT, 1787—1870. Gem. Mus. (2 ×); Teyler's Mus. 98.
J. VAN SCOREL, 1495—1562. Jhr. B.W. F. v. Riemsdijk, Amsterdam.
H. SEGHERS, 1ste helft 17de eeuw. Dr. C. Hofstede de Groot, 's-Gravenhage; Dr. A. Bredius.
L. VAN SOEST, geb. 1867. H. J. Haverman, 's-Gravenh.
P. STORTENBEKER, 1828—1890. Gem. Mus.
J. VAN STRIJ, 1756—1815. Mr. A. Staring, 's-Gravenh.
W. B. THOLEN, geb. 1860. H. J. Haverman, 's-Gravenhage; J. Lenaertz Wagner, 's-Gravenhage.
J. B. TOM, 1813—1894. Gem. Mus.
J. TOOROP, geb. 1858. Mevr. Toorop, 's-Gravenhage (2 ×); J. Niekerk, 's-Gr; H. Cremer, Haarlem.
W. J. v. TROOSTWIJK, 1782—1810. Rijks Mus. 2329.
L. v. VALKENBORCH, 2de helft 16de eeuw. Rijks Mus. 2346.
E. v. d. VELDE, ± 1590—1630. Mr. N. Beets, Amsterdam; Rijks Mus. 2425 a.
A. v. d. VENNE, 1589—1662; Rijks Mus. 2492 en 2494.
A. VERMEULEN, 1763—1814. Mr. A. Staring, 's-Gr.
F. VERSTER, geb. 1861. Dr. G. J. Sala, 's-Gravenhage.
D. VERTANGEN, midden 17de eeuw. Gem. Mus.
D. VINCKBOONS, 1576—1629. J. H. Gosschalk, 's-Gr.
S. DE VLIEGER, 1601—1653. J. Goudstikker.
J. VOERMAN, geb. 1857. Mr. G. J. Verburgt, 's-Gravenh.
H. VREDEMAN DE VRIES, geb. 1527. Rijks Mus. 2601 a
H. J. v. d. WEELE, geb. 1852. H. J. v. d. Weele, 's-Gravenh.
J. WEISSENBRUCH, 1822—1880. Teyler's Mus. 126.
J. H. WEISSENBRUCH, 1824—1903. J. Niekerk, 's-Gravenhage; Gem. Mus.
D. WIGGERS, geb. 1866. Dr. W. Moll, 's-Gravenhage.
M. v. WTTENBROECK, ± 1590—1648. Gem. Mus.; Rijks Mus. 2722.
J. WIJNANTS, gest. 1682. C. A. Piek, Rijswijk.
W. DE ZWART, geb. 1862. J. Hageraats, 's-Gr. (2 ×).

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG V, No. 1. APRIL 1924 AFLEVERING X

Islamische kunst in het Gemeente-Museum.

IN de „Mededeelingen" van Dec. 1921, jaarg. 3, n°. 3/4, heeft Dr. van Gelder met een enkel woord gewag gemaakt van de toen nieuwe aanwinsten op ceramisch gebied, o.a. ook van een begin eener verzameling van perzische en spaansche faïence.

Deze verzameling van islamische kunst is door ondergeteekende tijdens zijn verblijf te Parijs uitgebreid en de voornaamste stukken daarvan mogen thans gepubliceerd worden.

Voor een goed begrip bij de lezers van deze bladen moge in herinnering gebracht, hoe sedert het 2de kwart van de 7de eeuw, de generaals van den propheet Mohammed naar het Oosten, en het Noorden, en het Westen met het zwaard de deugdelijkheid van de nieuwe leer waarmaakten, en er in een oogwenk, zou ik haast zeggen, een groot arabisch rijk ontstond, dat zich uitstrekte van de Pyreneeën tot aan den Indus.

Hetgeen natuurlijk niet wil zeggen, dat in dit gebied subietelijk een homogene islamische kunst begon op te bloeien. De arabische Arabieren zelf, halve en heele nomaden konden, vóór den Islam, geenszins bogen op artisticiteit. Die in Syrië woonden maakten van de syrisch-byzantijnsche kunst gebruik, die in Perzië van de sassanidische. Syrië, Egypte en N. Afrika, vóórdien onder het oppergezag van den byzantijnschen (oost-romeinschen) keizer, Perzië, waar de Islam aan de arische dynastie der Sassaniden een roemloos einde maakte, zetten rustig de oude traditiën voort, in Syrië werd zelfs tot in de 8ste eeuw toe het grieksch als administratieve voertaal gehandhaafd.

Men moet vooral niet denken, dat de verovering van Syrië en Egypte met een slachtpartij gepaard ging, waar de Hunnen en de Mongolen zoo'n handje van hadden. Egypte werd zelfs bij verdrag aan den Chalief overgeleverd, onder de voorwaarde dat de Christenen niet gehinderd zouden worden hun godsdienst te blijven belijden.

Dies zetten, gelijk gezegd, de Egyptenaren, Syriërs en Perzen ook onder den Islam de uitoefening van hunne respectievelijke takken van kunst en kunstnijverheid voort, en de nieuwe heerschers gebruikten voor hunne moskeeën antieke zuilen en kapiteelen; de koptische (egyptische) weefsels van ná 622 — gelijk men weet het begin van de mohammedaansche tijdrekening — vertoonen in techniek en motieven eene natuurlijke continuatie van die onder het byzantijnsche regiem geweven.

De Moeder Gods-basiliek van Justinianus te Jeruzalem, die van Damascus, gelijk ook later de Agia Sophia te Constantinopel werden in moskeeën veranderd, voor de Koebbet es Sachra (Rotskoepel)-moskee te Jerusalem, zooals voor de moskee te Damascus werden handwerkslieden uit Constantinopel gebruikt. Christelijke stempelsnijders verzorgden in het begin den muntslag voor de eerste islamisch-syrische munten.

In de 7e eeuw resideerden de Chaliefen (stedehouders van den Profeet) in Syrië, Damascus; deze rijkshoofdstad werd in de achtste naar Mesopotamië, Bagdad aan de Tigris verlegd, terwijl op het einde dier eeuw en in het begin der volgende Haroen ar Rasjid, gelijk men zich herinnert de held uit de 1001 nacht, zijne residentie herhaaldelijk verplaatste naar Rakka aan den Boven-Euphraat, de voortzetting van de Romeinsche stad Callinicum, Samarra en Hirak, en in 836 zijn zoon en diens opvolgers uit vrees voor de bevolking van Bagdad, bij wie zijn turksche lijfwacht het al te bont gemaakt had, paleizen met al wat erbij behoort, deden verrijzen in Samarra, eveneens aan de Tigris, ten N. van Bagdad.

Het laat zich denken, dat de aanwezigheid van een Oostersche hofhouding voor de steden waar zij gevestigd was, een artistieken terugslag had, en de hiervan getuigende opgravingen te Samarra zijn daarom zoo interessant, omdat in 883 de achtste Samarra-chalief, uit angst

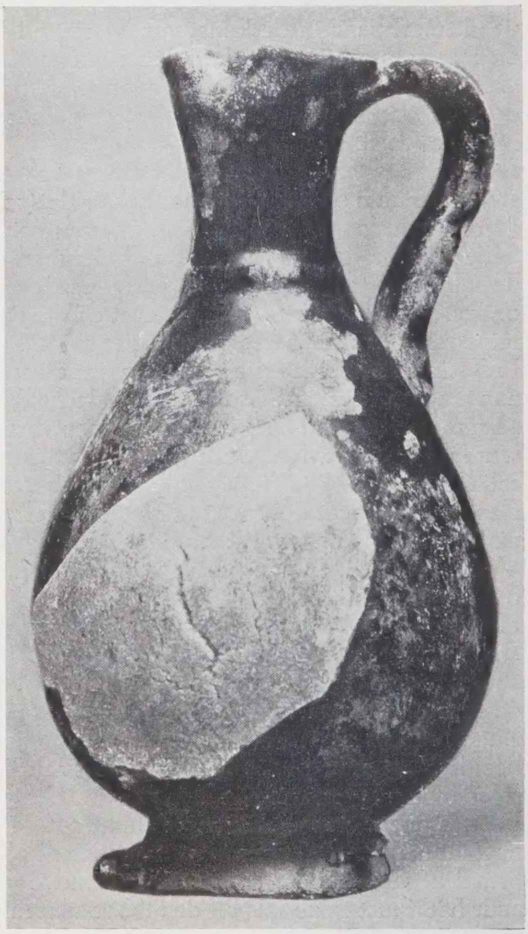
voor dezelfde turksche lijfwacht, wederom naar Bagdad verhuisde, sindsdien de stad, die zich, met een breedte van 2 K.M., 33 K.M. lang aan den oever van de Tigris had uitgestrekt, gaandeweg verlaten werd, en op het eind der 10e eeuw tot niet meer dan een gehucht geslonken was.
Alles wat in Samarra is opgegraven — en de oogst is zeer overvloedig — kan dus met vrij groote zekerheid in het korte tijdvak 836—883 gedateerd worden.
Andere plaatsen van belang voor de islamische kunstnijverheid zijn Rhages (perz. Rayy) en Kaïro met de vlak daarbij gelegen puinhoopen van Fostaat.
Eerstgenoemde, in het N.W. van Perzië gelegen, niet ver van de tegenwoordige hoofdstad Teheran, was reeds een oeroude stad in 1221, toen de Mongolen het grondig verwoestten en uitmoordden, in die mate, dat, gelijk de Oostersche geschiedschrijver zegt, pyramiden van schedels de puinhoopen sierden, Het was de oude heilige hoofdstad der Meden, en de naam komt o. a. reeds voor in de beroemde inscriptie, gehakt in de rots van Behistoun, getuigend van de overwinning van Darius, den koning der Perzen over de samenzweerders, die zich van de oppermacht hadden willen meester maken (± 500 v. Chr.) De puinhoopen worden reeds sinds lange jaren omgewoeld door schatgravers, en het is uit kunsthistorisch oogpunt zeer te betreuren, dat de Fransche regeering dit niet op vakkundige wijze heeft laten doen.
Gegeven het feit, dat degenen, die hunne vondsten in de bazar van Teheran of aan de agenten van de europeesche handelaren verkoopen, nimmer de juiste plaats opgeven, waar hun brons, glas, of aardewerk het daglicht herzag, en de naam Rhages een voor de ceramiek uitstekenden klank heeft, en verder niets nieuws verraadt, laat het zich begrijpen, dat het getal Rhages-stukken zeer groot is, en de wetenschap geenszins dien naam als voor alle stukken zeker kan aanvaarden.
Indien een zekere categorie aardewerk in de puinhoopen van een stad wordt aangetroffen, dan kunnen wij toch nauwelijks aannemen, dat die groep met hare vaak aan de boekverluchting ontleende versiering, alleen daar werd vervaardigd, en indien dan die stad op een zekeren dag zoo grondig wordt uitgemoord, dat ze in dezelfde eeuw voorgoed wordt verlaten, zoo kunnen wij daaruit evenmin de conclusie trekken, dat dergelijk aardewerk niet na dien datum in de ateliers der naburige groote steden gemaakt zou zijn.
Om een voorbeeld in ons eigen land te stellen. De nasporingen van den heer Hoynck van Papendrecht, hebben aangetoond dat er reeds sedert het einde van de 16e eeuw zonder ophouden tot het eind van de 18e te Rotterdam aardewerk werd gefabriceerd, en in de 18e van eene qualiteit welke die der Delftsche ceramiek evenaart. Stel nu, dat Delft in 1720 verwoest was, is dan alle faïence die met de te Delft gedolven scherven overeenkomt, van vóór 1720 en delftsch? Immers neen.
Het schijnt dus in het algemeen voorzichtiger, den naam Rhages als soortnaam te gebruiken, voor eene groep, in N.W. Perzië vervaardigd, eerder dan als plaats van vervaardiging.
Zooals boven gezegd, was Rhages in 1221 eene eerwaardig oude stad, en het spreekt dus vanzelf, dat de beroepsgravers er niet alleen specimina van de laatste periode aan het licht brengen, doch ook oudere van dagen en verschillend van decor en techniek.
De puinhoopen buiten Caïro, in 969 gesticht, vertegenwoordigen onder meer wat eens de oudste arabische vestiging in Egypte was, Fostaat. Hier deed de overwinnende veldheer Amr na de totstandkoming van het tractaat waarbij Egypte aan den Chalief werd gecedeerd, in 642 eene moskee bouwen, waaromheen een stad, Fostaat, verrees, welke spoedig in importantie toe nam.
Ten N.O. hiervan kwam in het 3e kwartaal van de 8e eeuw eene nieuwe stad, El-Askar geheeten en daaraan grenzend in 873 een derde, El-Katai, welke niet lang bestond.
Fostaat bleef nog naast Caïro bestaan, vrnlk. als de handelswijk, totdat zij in 1168 door de Kruisvaarders werd verwoest.
In de puinhoopen van deze drie steden, buiten het tegenwoordige Caïro is eene aanzienlijke hoeveelheid scherven gevonden, van ceramiek met tin- en loodglazuren, met en zonder goudluster, sgraffitto enz., kortom een staalkaart van ceramische bedrijvigheid. Doch daar deze streek ook door de latere bevolking van Caïro als vuilnishoop van de stad is gebezigd, zijn nauwkeurige dateerigen naar boven gevaarlijk.
Onder de schoonste branches van islamische kunstnijverheid mogen wel de ceramiek en het glaswerk gerekend worden. De bloeitijd van de eerste, of liever de bloeitijden, want er zijn er verschillende, en op verschillende plaatsen, vallen tusschen de 9e en de 17e eeuw.
Het laat zich begrijpen, dat „islamische" vóór ceramiek geen andere beteekenis heeft, dan eene dateerende en een volkenrechtelijke. Het wil niet anders zeggen, dan dat zij gemaakt is door bewoners van rijken, welke ± midden 7e eeuw onder de macht van den Chalief

kwamen. Een uitzondering maken hierop uiteraard stukken als nos. 5 en 8, waar het decor door islamische letterteekens wordt verkregen, doch ook hier zijn techniek en glazuur een natuurlijke voortzetting van vroegere praktijken.
Nu zijn er over de quaestie van de wording en ontwikkeling der islamische ceramiek twee opvattingen.
Zij, die meenen, dat de hooge trap van kunnen, onder de Abbassiden-chaliefen in Mesopotamië en Perzië bereikt (9e-10 eeuw) van invloed is geweest op de westelijke islamische rijken, Syrië en Egypte en tenslotte Spanje.
Deze 9e eeuwsche bloei zou een vervolg zijn van de kunst, onder de Sassaniden (3e-7e eeuw) uitgeoefend. Deze laatste weer wordt in verband gebracht met, vastgeknoopt aan de inderdaad fraaie verglaasde wandbedekking der oude perzische paleizen van Susa, van Darius, Xerxes, enz. (6e-4e eeuw v. Chr.), waarvan vooral de Louvres zulke schitterende fragmenten bezit, en die op haar beurt weer teruggaat op de nieuw-babylonische ceramiek (1000-500 v. Chr.), waarvan de recente duitsche opgravingen ons de pracht hebben geopenbaard.
We beginnen dus in het Oosten en verbreiden ons naar het Westen.
De andere opvatting huldigt de superioriteit van de Middellandsche-Zee kunst.
Het is niet te ontkennen, dat de Egyptenaren, laten we zeggen reeds 3000 v. Chr. een glaslaagje — want glazuur is niet anders dan een laagje glas — op of om een kern van klei of steen wisten aan te brengen, en dat hierin ± 1500 v. Chr. zoowel technisch als aesthetisch volmaakte dingen werden bereikt.
Hoewel tot op zekere hoogte een verval te constateeren valt, gaan zij, om het even of het Egyptenaren, of in Egypte geboren en getogen Grieken (na Alexander den Groote, ± 300 v. Chr.) of Egyptische Christenen zijn, met het bedrijf door en brengen het, blijkens de vondsten in de puinhoopen van Fostaat, in de 10e-11e eeuw (deze datum is nog onzeker) weder tot eene respectable hoogte. Ook het musulmaansche Spanje exporteert reeds in de 1e helft der 12e eeuw zijn goudluster ceramiek naar verre landen.
Het kan niet anders of de machtige kunst van Egypte is in die eerbiedwaardige spanne tijds in andere om en in de Middellandsche-Zee gelegen landen uitgestraald: invloeden zijn duidelijk merkbaar in de kunst van Mycene 1700-1200 v. Chr. dan òp Rhodos 700-600 v. Chr., en zeer waarschijnlijk ook in de steden aan de Kl. Aziatische kust Milete en Ephesus. [1])
Ook neemt men wel aan, dat bovengenoemde wandbedekking van Susa vervaardigd zou zijn door of onder invloed van Egyptische kunstenaars, door Darius vader Cambyses uit Egypte medegevoerd. [2])
Duidelijkshalve wordt er opmerkzaam op gemaakt, dat onder ceramiek hier moet worden verstaan, een min of meer hard gebakken klei (scherf), bedekt met een glazuur, welke niets anders is dan een glaslaagje, en doorzichtig (translucide), doorschijnend (transparent), of opaak kan zijn.
Sedert de 1e eeuw vóór onze tijdrekening, den vroegen keizertijd dus, komt in de landen aan de Middellandsche Zee een groep aardewerk op den voorgrond, waarin, hoe verschillend onderling de ornamentatie en palet ook moge zijn, één eigenschap constant is, de meerdere of mindere doorzichtigheid van de glazuur.
In Klein-Azië vinden we van de meest doorzichtig verglaasde stukken — het wordt algemeen aangenomen dat deze graad van helderheid door loodoxyde verkregen wordt — een kleurengamma van verschillende tinten groen, bruin, geel en donker oranje; vooral groen en geel waren zeer in zwang. Deze categorie wordt, minder zorgvuldig uitgevoerd, wat het decor en relief betreft, ook in Italië en Gallië aangetroffen.
Een andere meer doorschijnende en anders gekleurde glazuur bedekt de egyptische ceramiek uit dien tijd; men vindt er een rijk palet van blauw, paars, geel, en een fraai appelgroen. Vondsten als in Memphis en Pompei gedaan veroorlooven een juiste dateering in de 1e eeuw onzer tijdrekening. [3])
Het is hier dat wij de rei der aanwinsten kunnen openen.
De afbeelding geeft een fragment te zien, voorstellende kop en hals van een fabeldier, waaraan men om zijn paardenhals en zijn gierenbek den naam hippo-grief gegeven heeft, om aldus de combinatie van paard en griffioen aan te duiden.
Buitengewoon zeker en kloek is de kop gemodeleerd, denkelijk wel naar een metalen voorbeeld. Veel zwakker is de hals, waarvan het spierencomplex slechts door twee evenwijdige strepen is aangegeven.
N°. 1. Dit fragment dus, dat waarschijnlijk tot versiering van een groote vaas of pul heeft gediend, bestaat uit eene licht geelbruine zanderige scherf, waarover een doorzichtige, op vele plaatsen totaal afgebrokkelde licht turkoosblauwe glazuur is aangebracht. Op de plaats waar dit glazuur het dunst is, zooals bij de jukbeenderen en de manen, is de tint geelgroen.

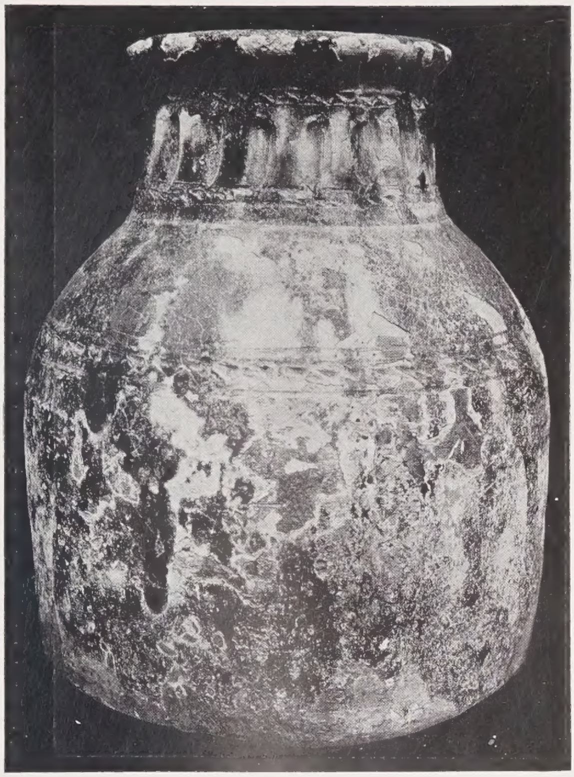
No. 1. H. 10.6 cM.

Dit komt doordien tusschen de scherf en de turkoosblauwe glazuur nog een heel dun laagje van een gelige ondoorzichtige glazuur is aangebracht. De kenmerken van dit stuk nu, waarvan de herkomst helaas onbekend is: zanderige scherf, een dunne gelige en daarboven een turkoosblauwe doorzichtige glazuur, welke sterk afgebladderd is, komen precies overeen met de karakteristieke eigenschappen van de fragmenten, gevonden op den Esquilijnschen heuvel van Rome en in Pompeï, door Dressel in de Annali Instituti 1882 p. 33 beschreven. Ook de summiere wijze waarop de pottenbakker bij ons fragment de spieren heeft aangegeven, is geheel analoog op sommige bij dat opstel afgebeelde stukken.
Aangezien nu Pompeï, gelijk men weet, in het jaar 79 is verwoest, kunnen wij ons fragment met vrij groote zekerheid in de 1e eeuw onzer tijdrekening dateeren.
Talrijke vondsten in Egypte van dezelfde categorie waarborgen de vervaardiging in het land van den Nijl.
Dit kannetje heeft gedurende zijn verblijf in N°. 2.
den oven een ongeluk gehad. Waarschijnlijk is het toen tegen den binnenwand van de kom gevallen, waarin het was geplaatst, en zijn de twee glazuren tegen elkaar gebakken. Het fleschje zelf is aan de buitenzijde met een diep donkerpaarse glazuur bedekt, waarvan dikke klonters op den hollen voet zichtbaar zijn, en van binnen, tot onder in den bodem met een dikkere, doorschijnende van een licht zeegroene kleur. De uitwendige glazuur van de kan en die van de aangebakken scherf zijn doorzichtig, beide gedeeltelijk geïriseerd, die van de scherf turkoosblauw gekleurd.
De vorm van het kannetje met zijn klaverbladvormig tuitje is nog zuiver hellenistisch, en eene dateering vóór de arabische overheersching zeker gerechtigd.
Nu heeft Rakka (zie boven) zeker in den arabischen tijd de doorzichtig turkoosblauwe glazuur gekend (Sarre Keramik 26), zoowel als de zeegroen doorschijnende, welke vaak voorkomt op de door een rood- en blauwvioletten metaalglans gekarakteriseerde groep. (Een aardig exemplaar hiervan bezit onze verzameling.)
En Rakka ± 800 nog zoo belangrijk, dat het Haroen een oogenblik behaagde er zijne residentie te vestigen, was in de 5e eeuw volgens de schrijvers uit dien tijd eene groote versterkte stad met levendigen handel, en werd nog in de 6e, na 540, door Justinianus, van volgens Procopius onneembare muren voorzien.

No. 2. H. 18.2 cM.



N.º 3. In dit verband moeten wij ook een groote pul bespreken, welke noch ceramisch, noch aesthetisch bewonderenswaardig, als een van de voorloopers van de eigenlijke inlamische ceramiek, niettemin een belangrijk document is. Zijn karaktertrekken beantwoorden geheel aan die welke Sarre bij een klasse van de zgn. syrisch-mesopotamische ceramiek heeft opgemerkt: „dik van wand en van glazuur, welke, ongelijkmatig aangebracht, luchtblazen vertoont, „en, gecraqueleerd, gaarne volgens de breuklijnen loslaat." Deze glazuur is hier van binnen blauw, en van buiten donkerpaars.

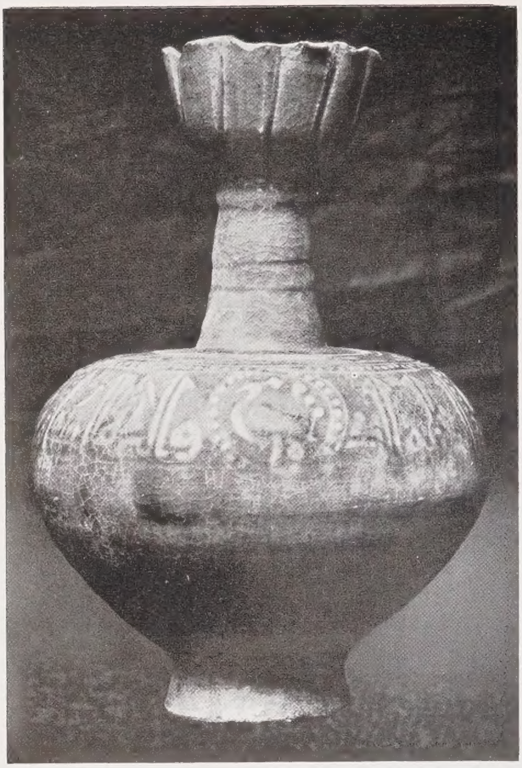


No. 3. H. 42 cM.

We zien hier dus een bewust aangebrachte combinatie van de twee kleuren, waaraan ook de Egyptaren zoo gehecht waren. De versiering is heel eenvoudig. Zij bestaat, om den hals uit rudimentair uitgeholde oven tusschen horizontale banden en ingekerfde zigzaglijnen. Deze laatste herhalen zich nog eens tusschen twee banden om den schouder. Bij de monding is de wand 2.3 c.M. dik. De lichtgele scherf is bijzonder fijn van korrel.[1]
Nu doen profiel en versiering onmiddellijk denken aan een pot, korter en zwaarder nog van vorm, in eene vitrine op de eerste verdieping tusschen de trapdoorgangen van den uitersten N.O.hoek van de Louvre. Dit exemplaar, donker cobaltblauw verglaasd prijkt, op zonder twijfel aannemelijke gronden, met het etiket „Rakka de l'époque romaine." Onder „romeinsch" zal hier verstaan moeten worden byzantynsch, d.w.z. vóór-islamisch. Geeft de vorm en versiering van de Louvre-pot ons dus eene aanwijzing nopens het voorkomen van de paarse glazuur (nº. 2) te Rakka, of, ruimer genomen in Syrië, in den vóór-arabischen tijd, er bestaat hoegenaamd geen bezwaar om er het gebruik van de latere, turkoosblauwe glazuur van de aangebakken scherf, die wij blijkens nº. 1 reeds in de 1e eeuw in Egypte weten, óók vóór de Hegira aan te nemen. Ook de geelwitte, rulle zanderige scherf pleit voor deze toeschrijving.

No. 4. H. 13.2 cM.

Bij den volgenden pot is tenminste de vindplaats Rhagès zeker; ik heb niet de minste reden te twijfelen aan de verzekering van den heer K. Nazare Aga te Parijs, volgens wien hij aldaar opgegraven zou zijn. Nº. 4.
De saumon getinte scherf is in- en uitwendig, zelfs op den onderkant van den bodem geheel met een doorzichtige *donker*-groene, ten deele zilverblauw geiriseerde loodglazuur bedekt, en heeft als versiering slechts een horizontale ribbeling van den hals. Het eenige stuk wat hiermee in vorm en stijl overeenkomt, is in 1910 in München tentoongesteld en afgebeeld in dl. II van den Catalogus, pl. 89, en, waarschijnlijk op grond van zijn, op ons stuk niet voorkomend en relief en gegraveerd golflijnen-decor, vroeg-islamisch gedateerd.



No. 5. H. 20.5 cM.

Te Samarra, zijn er, bij mijn weten, zoodanige stukken niet gevonden. In het fraaie werk van M. Pézard, waarin dozijnen belangrijke en onbelangrijke stalen van de vroege periode zijn vereenigd, komen slechts drie stukken uit Susa voor, waar het in den vorm verkregen décor eveneens met dit glazuur bedekt is; door den schrijver zijn zij achaemenidisch (± 500—300 v. Chr.) en sassanidisch genoemd. Een feit is, dat de verglazing van de scherf tot onderaan toe, en hier zelfs over den onderkant van den bodem bij de islamisch-perzische loodglazuurceramiek een kenmerk is van hoogen ouderdom. Wij zouden dan ook geneigd zijn, onzen pot in de eerste eeuwen van den Islam te plaatsen, misschien zelfs, met het oog op zijn zuiverder vorm, nog ouder dan den te München tentoongestelde wanen.

Het voorkomen te Rhages van dit donkergroen, dat, voorzoover thans bekend, niet eigen is aan de parthische ceramiek, doch volgens Sarre (Keramik blz. 25) wel te Rakka gebruikt werd, is interessant met het oog op de reis die het van Klein-Azië naar China gemaakt heeft, waar zij het aardewerk van de latere Han-dynastie bedekt. En Rhages lag òf aan, òf iets ten N. van den grooten karavanenweg die Syrië met China verbond.

Het volgende voorwerp is reeds beslist islamisch. Het is een buikige, aan de bovenzijde horizontaal afgeplatte vaas op uitstekenden voet met een conisch toeloopende hals, waarop een trechter - beter wellicht bloemkelk-vormige monding. Het décor en relief, in den vorm verkregen, en overdekt met een dunne cobalt - blauwe lood - (althans doorzichtige) glazuur, welke de reliefpartijen wit doen uitkomen, bestaat in een parelband die vier maal een cirkelvormige lus uitlaat, waarin een naar links gekeerde, staande pauw. Tusschen de vier medaillons fraaie coefische letters van ongemeen ornamentale werking, welke heilwenschen voor den bezitter vormen (arabisch). Tusschen den band en den hals, op het horizontale gedeelte van den buik dus, een tweede rondloopende, helaas onleesbare inscriptie. N°. 5.

Inscripties zijn over het algemeen — als zij ontcijferd kunnen worden, aangename factoren om mede te werken. Zijn ze zeer gedienstig, dan leveren ze den naam van den maker en het jaar waarin hij het werk gewrocht heeft. Doch ook zonder dergelijke hoogst welkome volledigheid, kunnen wij er altijd nog wel wat uit opmaken. Zoo ook hier.

De vorm en versiering van de koefische letters verschaffen ons, bij benadering, een datum, welke door eene vergelijking met andere producten van kunstnijverheid wellicht anders uitgevallen zou zijn.

Leeren ons de zegewenschen dat de vaas in de 12e, misschien nog in de 2e helft der 11e eeuw vervaardigd moet zijn, het decor van den vogel in een medaillon, aan de weefsels ontleend, is heel wat ouder. Verscheidene, aldus versierde fragmenten, perzische en byzantijnsche zijn bewaard gebleven en worden door de specialiteiten in de 7e—8e eeuw gezet.

Een zilveren kan in de collectie Stroganoff te Rome, eveneens gedecoreerd met vogels in met elkaar verbonden medaillons, kon, op grond van eene inscriptie op den schouder, tusschen de 9e en 11e eeuw gedateerd worden, en met die der kan hebben de vogels op onze vaas nog dit punt gemeen, dat zij bij den eersten uit den buitenwand gedreven zijn, en er dus evenals op de vaas en relief boven uitkomen.

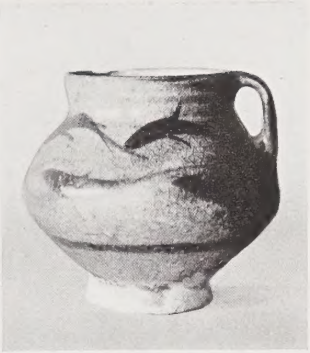
De vorm is ongetwijfeld aan een metalen (bronzen) prototype ontleend. Egypte, waar dergelijke flesschen gevonden zijn, kan nauwelijks het eenige land aan de Middellandsche Zee zijn, waar zij vervaardigd en gebruikt werden. Het is niet ondenkbaar dat zij weer eene voortzetting zijn van het type waarnaar de hellenistische pottebakkers hun zgn. Gnathia-ceramiek vervaardigd hebben.

N°. 5 hebben wij ons dus te denken als eene mogelijke copie van een zilveren flesch of bronzen

navolging daarvan uit de 11e—12e eeuw, versierd in denzelfden trant (drijfwerk) als de Stroganoff-kan te Rome.

N°. 6. Met het volgende pulletje n°. 6 heeft de vaas, behalve de doorzichtige, met cobalt blauw-gekleurde, gecraqueleerde glazuur, ook de sterk siliceuse scherf gemeen, welke, door de loupe bekeken, een onmiskenbaar vitreusen indruk maakt. Zij is opaak wit en oneffen, vertoont glinsterende puntjes, en geeft slechts hortend mee aan het mes.

Waar ook de in onze verzameling met verschillende stukken vertegenwoordigde Rhages-ceramiek deze zelfde scherf hebben, kunnen wij n°. 5 en 6 zonder bedenking eveneens daaronder rekenen.


No. 6 H. 6.8 cM.

N°. 6 dan is een heel klein pulletje, waar het decor niet uit een versiering en relief bestaat, maar uit eene beschildering in zwart onder de glazuur. Tusschen twee banden, een om den bovenrand, de ander op den buik, beweegt zich, over twee rijen van vijf verdeeld, een school bruinvisschen of haaien. De doorzichtige blauwe glazuur suggereert uitstekend het element, waar de visschen doorheen zwiepen, met een rhythme, en een naturalisme, bewonderenswaardig voor zulk een minimum van techniek.

De tot dusver besproken stukken vertoonden alle een door een oxyde, hetzij koper-, hetzij mangaan-, hetzij cobalt-, gekleurde, doorzichtige glazuur.

De islamische pottenbakkers pasten echter ook, ten behoeve van hunne sgraffitto techniek een *ongekleurde* doorzichtige glazuur toe.

Gelijk men weet, bestaat de, bij de latere italiaansche mezza-maiolica zoo gebruikelijke sgraffitto techniek uit het griffen en uitsparen van de teekening op een boven de meestal roode scherf aangebrachte, zeer lichtgekleurde sliblaag; een doorzichtige, gelig getinte loodglazuur bedekt scherf en slib, zoodat het decor licht afsteekt tegen een donkerbruinrooden achtergrond. Welnu, deze wijze van versiering, in wezen in Egypte reeds vóór onze tijdrekening bekend en toegepast, heeft in de eerste eeuwen der Hegira bij het perzisch aardewerk eene groote rol gespeeld. Hoe zij daar komt, is weer een vraag, waarop het antwoord verre van definitief is. De in tijd aan deze perzische bloeiperiode overeenkomende chineesche ceramiek der T'ang dynastie (± 600—900) heeft er prachtige resultaten in bereikt. Aangezien nu T'ang ceramiek, zoowel als perzische nabootsingen ervan in Samarra (9e eeuw), Rhages en Susa gevonden zijn, heeft men er uit afgeleid, dat de westwaarts geëxporteerde oost-aziatische stukken op het perzisch aardewerk ook deze techniek zouden hebben overgebracht, welke dan geleidelijk in alle landen aan de Middellandsche Zee ingang zou hebben gevonden.

Hiertegenover staat, gelijk boven gezegd, dat de ptolemaeïsche Egyptenaren haar in wezen reeds beoefenden; voorts de aanwezigheid in het Br. Mus. van de beroemde kop (tasse) van Constantijn, ontwijfelbaar in de 4e eeuw te dateeren, op een tijdstip dus, dat er geen T'ang-ceramiek, noch voorzoover wij thans weten sgraffitto in China bestond, en ten slotte het feit, dat juist in de T'ang dynastie de chinee-

No. 7. H. 6.2 cM.; diaM. 18 cM.

No. 8. H. 8.4 cM.; diaM. 30.1 cM.

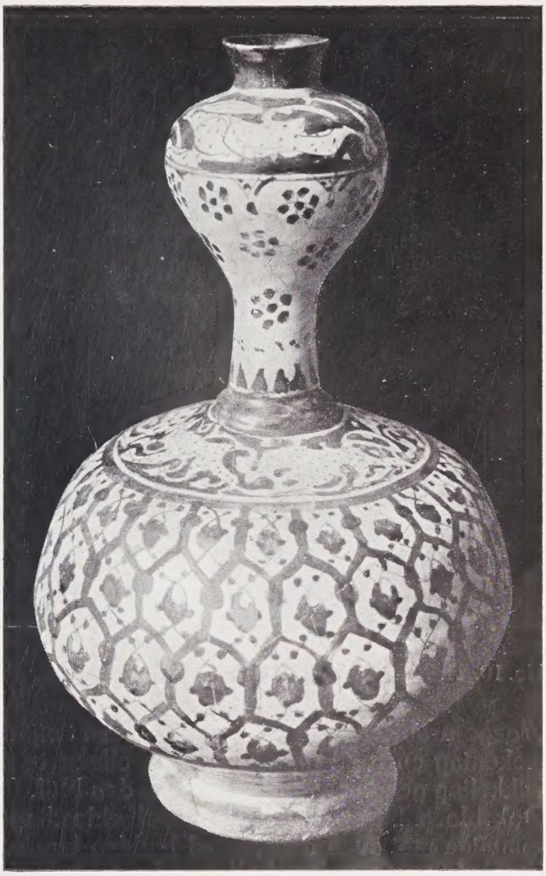
sche pottenbakkerkunst zeer sterk aan westersche invloeden onderhevig was. Van dezen kant bekeken is het nog N°. 7.
geenszins zeker, dat de kom waarvan de stijl precies overeenkomt met dien van in het Kl. Aziatische Pergamon gevonden fragmenten—Pergamon, waarvan de ruïnen proenen en fragmenten loodverglaasd aardewerk hebben opgeleverd van den hellenistischen tijd tot de middeleeuwen toe —, nog geenszins zeker, herhaal ik, dat deze kom zijn sgraffitto uit het Verre Oosten betrokken zou hebben.
De versiering dan in de hierbesproken techniek op een licht geel-rose scherf uitgevoerd, bestaat uit een rond medaillon in den bodem, waarin een duif; en op den schuinoploopenden wand uit beurtelings een omgekeerde hartvorm, waarin een palmet, en een gestyleerde boom, op een geharceerd fond. Op den bovenrand resten van de op deze categorie gebruikelijke groene beschildering.
Pézard heeft aan deze groep den provisorischen datum „8e—9e eeuw" gegeven. Sarre, komt ten aanzien van een schaal van dezelfde techniek in het Kaiser Friedr. Mus. te Berlijn (A. B. 35, 47), op grond van eene vergelijking met bovengenoemde en andere zilveren voorwerpen uit den vroegen islamischen tijd, tot dezelfde conclusie.
Een aanzienlijk kloeker gebruik van de sgraffitto zien wij op de volgende diepe kom.
N°. 8. Waar bij de vorige het fond verdonkerd slechts werd door een harceering die door de witte slib heendrong, zien wij deze hier buiten de teekening geheel weggenomen, zoodat de roode scherf, lager nog van toon door de gelig doorzichtige glazuur, verdienstelijk als achtergrond fungeert. Onder den schuin opstaanden rand, met een halve palmettenrank belegd, wordt het gansche fond ingenomen door eenige koefische letters, mogelijk, in duplo, het arabische woord: Wallahi (aan God) vormend. De open ruimte tusschen de letters en den rand vullen voor een goed deel sterk gestyleerde bloem- en bladmotieven. Van den groen gekleurden buitenkant van den rand, loopt op drie plaatsen een streep in dezelfde tint naar het middelpunt, een kleurornament, dat zeer veel in deze categorie voorkomt.
Het laat zich denken, dat aan den vromen uitroep dezelfde gedachte ten grondslag ligt als aan het „Ave Maria gratia plena" op spaansch-moorsche ceramiek en duizenderlei andere voorwerpen, als aan „God lof van al" op nederlandsche vijzels. De naam van den Schepper c.q. van Maria heeft hier een booze invloeden afwerende kracht, die den bezitter van de voorwerpen bij het gebruik niet dan ten goede kan komen. Je kunt nooit weten.
Terwijl het album van Pézard meerdere specimina van deze groep bevat, waarvan de meesten sterk gestyleerde beesten als hoofdmotief in het middenvak vertoonen, is in deze serie de inscriptie zeer zeldzaam.
Ook deze perzische groep wordt tot de archaïsche ceramiek gerekend; onder archaïsch wordt dan verstaan de ceramiek uit de eerste eeuwen van den Islam. Doch de vorm van de letters maakt eene dateering in de 10e eeuw reeds hoogst onwaarschijnlijk, en de schotel ware eerder in de 11e—12e eeuw te plaatsen.

In de laatste tijden vóór hare verwoesting door de Mongolen produceerde Rhagès twee soorten van luxe aardewerk (met tinglazuur), de eene groep versierd met de bekende goudluster, de andere met zachte gedekte kleuren, deels boven, deels onder de nog niet geheel opaake glazuur.
N°. 9. Van de eerste soort is in bovengenoemde aflev. van de Mededeelingen (Dec. 1921 p. 119) een goed specimen gereproduceerd. Wij laten haar in dit verband nog eens zien. Van het goudluster, dat in een heel dun laagje boven op de reeds eenmaal gebakken glazuur is aangebracht en weinig weerstand biedt, noch aan het gebruik, noch aan chemische invloeden van de aarde,

waarin het eeuwen verbleef, is niet veel meer te zien dan de geelbruine toon, waarin de versiering tegen het grijswitte fond afsteekt. Om den buik een netwerk van zeshoeken, rond den schouder een band van viervoeters, een vos, een hond, een haas, min of meer uitgerekt en in wit gereserveerd op het geelbruine, vroeger goudluster fond. Dit motief herhaalt zich nog eens onder de opening, boven eenige los op het wit gestrooide rozetjes.

Vorm, zoowel als versiering, gaan terug op de coptische, de syrische, en de byzantijnsche kunst.

Er is een heftige strijd gevoerd over het land der uitvinding van deze metaalluster, was het Egypte, was het Mesopotamië-Perzië. De aanhangers van het Oosten hadden de scheepsladingen scherven uit Rhagès vóór zich, en bovendien het getuigenis van een aantal wandtegels in een in 894 gebouwde moskee in Kairoean (N. Afrika) welke volgens eene locale mondelinge overlevering uit Bagdad stamden. De Egyptenaren een tekst van een perzisch reiziger Nassiri Khosrau, die in het midden der 11e eeuw Cairo bezocht. Nadat hij eerst gewaagd heeft van een wonderbaarlijke stof, geweven door Christen-Egyptenaren, welke boekalemoen (dit beteekent „Kameleon") genoemd wordt, en niet ongelijk juistgenoemde sauriër van kleur veranderde, al naargelang *van het licht dat men erin liet spelen*, geeft hij dezelfde benaming aan een soort aardewerk, fijn en diaphaan, eveneens beschilderd met kleuren die naargelang van den lichtval varieerden. Welnu, waarop kan deze beschrijving anders slaan dan op de metaalflikkeringen? Doch ziet, de opgravingen van de Franschen in Susa, en van de Duitschers in Samarra hebben een goede oogst aan lustre métallique aardewerk aan het daglicht gebracht, waarvan, zooals nu bekend, de ouderdom vaststaat als te zijn ouder dan de 11e eeuw. En in Samarra zoowel als Susa werden fragmenten van schotels opgedolven, waarvan de stijl geheel overeenkomt met die van de Kairoeaansche tegels. Er is dus gereede aanleiding de primogeniteit van de oostelijke lustre-métallique te aanvaarden.



No. 9. H. 30.1 cM.

N°. 10. Van die vroege 9e eeuwsche soort kunnen wij, dank zij een geschenk van de Heeren Nazare Aga te Parijs, een interessant specimen laten zien. Het is een kom op lagen standring; de binnenzijde is versierd door een kruis, waarvan de vier bladvormige armen in het midden van den bodem tezamen komen bij een cirkel, waarin een geometrisch figuur is beschreven en de overgebleven ruimte door kleine haaltjes werd gevuld. Trouwens de geheele versiering bestaat uit gegeometriseerde plantvormen. Misleid door het lichte fond van het décor, zou men het ornament van de kruisbladen willen zien in den vorm van donkere punten en bizarre, ongelijke en ongelijk gerichte inkeepingen, van de zijkanten binnenwaarts loopend. Doch hier heeft de plateelschilder juist het omgekeerde gedaan. Hier zijn het lichte ornamenten op een donkeren grond, in alle vier dezelfde. Bij nader toezien blijkt het, dat het bovenste het best geslaagd is, en het is, alsof dit door den „meester" geschilderd werd, en hij de drie andere aan den „gezel" of aan den „leerling" heeft overgelaten. Wij zien dan, op een voetstukje, een soort W, waarboven een bloemetje op rechten steel, geflankeerd door twee uitgespreide vleugels.

Elk blad wordt geflankeerd door twee andere, uitwaarts gebogen en spits uitloopend, gevuld met noppen en stippellijntjes. De dan nog overgebleven ruimte wordt ingenomen door cirkeltjes, vlechtwerk en een pointillé.

Dit speelt zich thans af in verschillende tinten van bruin op een bijna opaak, gecraqueleerd,

No. 10. H. 9 cM. diaM. 26.7 cM.

grijzig wit fond, doch eertijds schitterden al die bruinen in een dan blauwen, dan paarsen, dan groenen metaalglans.
Na het eerste bakken, werden deze kleuren in een tweede zachter vuur, gefixeerd; onbeschermd als zij waren, verdwenen zij spoedig door het gebruik, en het is hieruit te verklaren, waarom de metaalglans op onze schaal nog het best op den onderkant van den bodem te zien is, waar hij door den standring beschermd wordt.
In de puinhoopen van het voormalige Rhagès, gelijk te Samarra, in Boven-Egypte zijn schotels en kommen aan het daglicht gebracht, welke, met bovenvermelde tegels in de moskee te Kairoean, denzelfden stijl vertoonen als ons uit Perzië afkomstig exemplaar; er zijn zelfs stukken, die desnoods door dezelfde hand beschilderd hadden kunnen zijn.
Het lijdt, na eene vergelijking met het décor van de laat-coptische, en vroege arabisch-egyptische kunst geen twijfel, of de stijl van het kruisbladornament, waarbij teekening en fond nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn, is ontstaan en tot volle ontwikkeling gekomen in het land van den Nijl.
Ook bloeit hij op de stucco wandbekleedingen en beschilderingen van Samarra, waarvan sommige motieven gecopieerd hadden kunnen zijn van egyptische houten paneelen. Sarre (A. B. '22, 55) neemt de door Herzfeld geopperde veronderstelling over, als zouden bij den bouw van deze snel verrezen Abbasieden-residentie „liturgieën" hebben meegewerkt, een stelsel van ploegen handwerkslieden, uit de verschillende aan den Chalief onderworpen landen ontboden, om tegen loon eene praestatie in handenarbeid te komen verrichten.
Doch blijven wij bij de ceramiek. Samarra heeft in de 9e eeuw zelf metaalluster gefabriceerd, van Rhages mag stellig aangenomen worden, dat dit ook hier het geval was. Van de tegels van Sidi Okba in Kairoean gaat de oude „geloofwaardige" traditie, als zouden zij uit Bagdad geïmporteerd zijn.
Tegenover al deze gegevens op het oogenblik beduidend geringere uit Egypte, waarvandaan zeker de stijl der decoratie ontleend is.
Er doet zich echter éene opmerking voor. De wandtegels uit Kairoean zouden uit Bagdad stammen, vóór, tijdens en na Samarra het centrum van mesopotamische kunst. In Samarra wordt een metaalluster kom gevonden, in denzelfden *stijl*, benevens wandtegels en fragmenten daarvan in dezelfde *techniek*.
De kom geeft Sarre gereede aanleiding de betrouwbaarheid der traditie nopens de herkomst der Kairoeaners eens en voorgoed bevestigd te vinden. Doch is het dan niet opmerkelijk, dat waar de Samarreesche tegelbakkers zoo bedreven waren in de lustre techniek, er geen enkele *tegel* gevonden is, waarvan de versiering met die van Sidi Okba overeenkomt?
Wij wagen de veronderstelling te uiten, dat het laatste woord over den oorsprong dezer techniek nog niet gesproken is.

De tweede groep Rhagès luxe-ceramiek uit de laatste periode heeft de harde silex-houdende scherf, bedekt met een doorgaans opaakwitte tinglazuur, waarop, steeds met behulp van metaaloxyden, de teekening in gedekte kleuren is aangebracht. Sommige van deze kleuren worden er reeds dadelijk met het groote vuur ingebakken, andere, een zoo groote hitte niet kunnende weerstaan, in een tweede zgn. moffelvuur.
De aesthetische waarde wordt hier bepaald enkel en alleen door de beschildering.
N°. 11. In onze verzameling wordt de groep vertegenwoordigd door een fraaie diepe kom, waarvan de binnenzijde vooral, door hare versiering de aandacht trekt.
Onder een fries van rankenomwondene, verbasterde koefische letters zien wij een kameel,

getuigd en gezadeld, door twee personen bereden. De voorste, op de normale plaats gezeten, is een jonge man, die met zijne oogen den pijl volgt, zoo juist aan zijn boog ontschoten. Hij draagt baard noch knevel. De vrouw achter hem zou zijn tweelingzuster kunnen zijn. Er is één verschilpunt, in den letterlijken zin, de „mouche" links van haar neus. Ook haar hoofd is van een gouden stralenkrans omgeven. Gelijk hieronder nader zal blijken, is zij niet zijn zuster. Het vreemde suikerbroodvormige ding dat boven haar linkerschouder uitsteekt, moet een luit voorstellen, welke haar rechterhand vasthoudt, en waarvan de schilder nagelaten heeft, de snaren in te teekenen.
Een donkergrijze hinde, zichtbaar onder des kemelen hals, doet alsof zij zich met den linker-achtervoet het oor krabt; haar toestand is echter bedenkelijker; de pijl, die de boogschutter afzond, had doel getroffen en den poot en het oor aan den kop vastgenageld.
Deze scène, temidden van gouden ruiten en bloemslingers met symmetrisch ter weerszijden geschikte blad-noppen, illustreert eene episode uit het leven van den door de dichters veel bezongen Bahram Gour, die koning was van Perzië van 417—438 volgens de christelijke jaartelling.
Ik meen niet beter te kunnen doen dan de betreffende passage uit het Koningsboek van Firdousi in onze taal weer te geven. Gelijk zich denken laat, is deze hollandsche tekst niet rechtstreeks uit het oorspronkelijke verkregen, doch naar de engelsche vertaling van A. G. en E. Warner, vol. 6, p. 383, welke ik geciteerd vond in een artikel van Sir Thomas Arnold over deze zelfde episode in de „Festschrift" voor Jos. Strzygowski.
Bahram Gour dan had eene schoone luitspeelster, Azada genaamd, en haar eens medegenomen hebbende ter jacht, vroeg hij haar hem eene moeilijke taak op te geven.

Hij kwam tot bij een hertenpaar en lachend
Sprak tot Azada: O manemijn, als ik
Gespannen heb mijn boog en trillend wacht
De pees, wie tref ik dan? De ree is jong
Oud is haar maat.
Zij sprak: O leeuwe-man,
Een man geen hert bevecht. Maak met Uw pijlen
De ree een bok, den ouden bok een ree;
Dan roep den dromedaris tot windesnelheid toe,
En als de herten vlieden voor uw schot,
Mik met uw pijl op 't oor van een van hen,
Dat vlak het dier zijn oor legt op zijn nek,
En als het opheft dan zijn voet, het oor
Te krabben dat gekitteld door Uw pijl slechts is,
Pin met één pijl kop, oor en voet tezâam.
Dan heet ik U het sieraad van de waerld.
. . . .
Hij legt een pijl in, en pint, kop en oor
En voet tezaam.

Het tragische slot van de geschiedenis wil ik U niet onthouden. Het teeder gemoed van Azada, meer geroerd door de pijnlijke positie der gazelle, dan door de bedrevenheid van haren gebieder, verdoezelde een juist begrip van sociale positie, en de jonge dame overschreed den Rubicon der luitspeelsterlijke welgevoegelijkheid. Zij vergoot een bergbeek van tranen, en vertelde den schutter dat hij een bruut was. Bahram Gour, een Oostersch en onverlicht despoot, vergramde zeer, stiet Azada van hare zitplaats, liet zijn rijdier wat over haar heen dansen en sprak: „O zotte luitspeelster, als ik mijn doel gemist had, ware mijn reputatie en die van mijn huis ad patres geweest." Azada, de mane, stierf onder den dans des dromedaris, en Bahram Gour nam nooit meer eene vrouw mee op jacht.

Wat de uitvoering betreft, de uitstekende reproductie tegenover het titelblad doet zien, hoeveel kleuren deze perzische pottebakker van ± 1200 op zijn palet had, en met welk een bedrevenheid hij het penseel wist te voeren. Men lette eens op het hertje en op het hoofd van het kameel.
Hij beschikt over blauw, donkergrijs, paars en groen, dat hij (met de glazuur) mee kan bakken in het groote vuur, en over vleeschkleur, rood en zwart, die met het goud in het kleine, of moffelvuur gefixeerd moeten worden.
Over de werkwijze van deze „plateelschilders" weten wij niets. Wij weten alleen, dat hun dikwijls boekverluchtingen als voorbeeld dienden. Ook die band van koefische letters onder

den rand b.v. kan aan een boek ontleend zijn. Of nu miniaturenschilders tegelijkertijd plateelschilders waren, of dat de faïencemakers slechts albums met miniaturen te hunner beschikking hadden, zooals de tegelbakkers bij ons en waarschijnlijk ook elders, kan nog niet uitgemaakt worden. Doch in ieder geval mogen wij dankbaar zijn voor de kostelijke resultaten, welke hun kunst wist te bereiken.

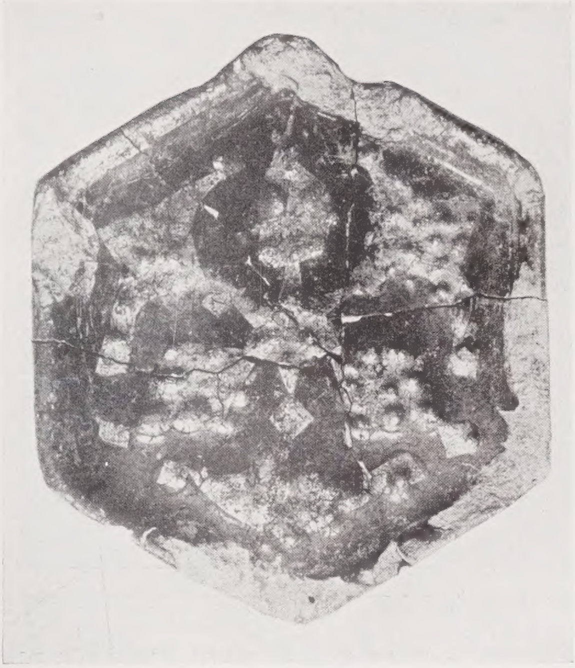
N°. 12. Een combinatie van de twee technieken, goudluster en beschildering in het kleine vuur gebakken, op een en hetzelfde voorwerp, mag tot de groote zeldzaamheden gerekend worden. Een fragment in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn, dat van ongetwijfeld fijner qualiteit is, en het hierbij afgebeelde kommetje, waaraan gelukkig slechts ongeveer een derde ont-

No. 12. H. 9 cM. diaM. 16 cM.

breekt, zijn de eenige stukken welke, naar mijn weten, dit gelijktijdig optreden van de twee technieken, kunnen illustreeren. Hier zien we het goudluster prijken met duifgrijs, rood en blauwgroen, alle in het kleine vuur gefixeerd. Het fond wordt ingenomen door een medaillon met grijzen omtreklijn beschreven, waarin geometrische motieven, eveneens in grijs. De vierhoeken zijn van roode en groene noppen, de veelhoeken van wazige botanische motieven in goudluster voorzien.
Daarboven, in de bocht, tusschen twee roode streepen een zevental gehurkte figuurtjes, van wie twee geheel in het groen gesloten zijn, de anderen afwisselend rood en grijs gestreepte kleeren aan hebben. Tusschen elke twee figuurtjes staat in goudluster een cypres, waarvan op verschillende plaatsen ranken uitzwerven, die een prieëltje boven de figuurtjes vormen. Hierboven, evenals op den vorigen schotel, een rand van letterornament (grijs) met rankenvulling in goudluster.
De zachte kleuren en de bescheidenlijk glanzende goudluster op het roomig witte fond vormen tezamen een zeer verfijnd kleureffect.

De bekleeding van muren met verglaasde baksteenen en tegels is, gelijk men weet, van zeer ouden datum. Egypte en Mesopotamië, zoowel als het eigenlijke Perzië (Susa) hebben er prachtige resultaten in bereikt.
Met den wederopbloei van de verglaasde ceramiek onder den Islam herleeft ook deze tech-

niek, en reeds Samarra heeft ons belangrijke getuigenissen ervan overgeleverd. Doch vooral uit Rhagès zijn voortreffelijke stalen van deze ceramische vlakversieringskunst teruggevonden, voortreffelijk van kleur en van teekening, in alle technieken en vormen. Het Gemeentemuseum en het Museum van Kunstnijverheid kunnen er interessante exemplaren van laten zien, sommige helaas slechts in fragmentarischen toestand, doch voldoende om ons verwonderd te doen gissen naar het aspect van een interieur met zulke wandbekleeding.



No. 13. diaM. 10.5 c.M.

N°. 13. Het zeshoekige tegeltje dat ik hier nader wilde bespreken, zal geenszins dadelijk doen ontstellen van schoonheid, doch door velen die zich met perzisch aardewerk hebben opgehouden, eene noviteit zijn.

De voorzijde is bedekt met een bijna opake, mauve glazuur; over de schuins oploopende kanten is een streekje goud aangebracht, van welke kleur ook de geometrische versiering in het midden is. Om de werking van het goud te bevorderen heeft de maker de klei eronder, door kleine heuveltjes oneffen gemaakt. Wij moeten ons dus denkelijk voorstellen, dat hij zijn ornament eerst in omtrek op de natte klei heeft getraceerd, deze op de bedoelde plaatsen oneffen heeft gemaakt, ze heeft laten drogen, met de glazuur er over in den oven heeft gebakken, en daarna zijn ornament in goud er op heeft geschilderd, om dit laatste tenslotte in het moffelvuur te fixeeren. Een tamelijk gecompliceerde bewerking dus. Men zou zich zoo gaarne den ganschen wand willen voorstellen, waarvan dit tegeltje deel heeft uitgemaakt; waren het alle dezelfde, waren er gelijksoortige in andere kleuren, dienden zij slechts als kernen van grootere geometrische figuren? Zal de deskundige opgraving van Rhagès ter hand genomen worden, voordat het te laat is?

Voor eene dateering, nauwkeuriger dan „vóór 1221", zooals men zich herinnert het jaar van de verwoesting van Rhagès, bestaan nauwelijks nadere gegevens. De aanwending van goud, in het moffel- of kleine vuur gefixeerd schijnt eerst in de laatste periode van de Rhagès-faïence gebruikelijk te zijn geweest. Opmerking verdient, dat in de groep, waartoe n°. 11 behoort, het goud vaak rood omlijnd is, hetgeen hier niet het geval is. Wellicht dat we met 12e—13e eeuw ons niet al te zeer vergissen.

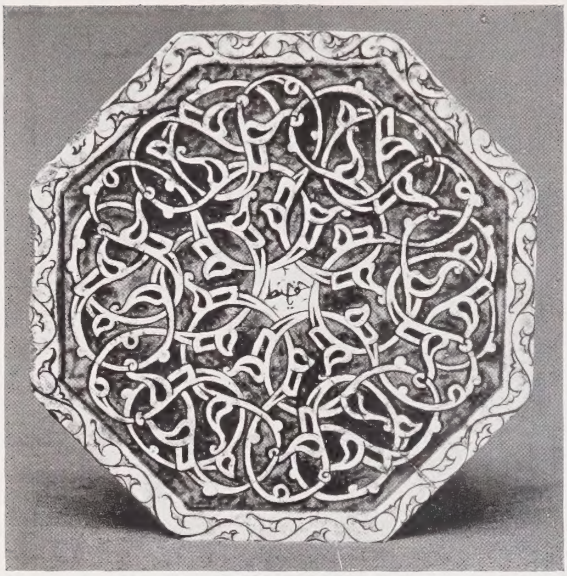
Nog moeilijker maakt het ons het volgende ruitvormige tegeltje.

No. 14. L. 5.5 cM.

Een vrouwegezicht, typisch perzisch in zijne ronding, N°. 14.
met mongoolsche oogen, eene hooge coiffure, die òf gekroesd of gekruld moet lijken, òf van een haarnet voorzien is, en een kraag van veeren (?) om den hals. Het fond om dit zwartomlijnde, roomkleurig getinte gezicht is van de kleur van eene rijpe notenschil, groenig grijsbruin dus. Afgaande op de zekere en zuivere weergave van dit gezicht, die terstond aan eene directe copie van eene miniatuur doet denken, kan men gaan zoeken naar perzische boekverluchtingen waarop soortgelijke dames zijn afgebeeld, teneinde op deze wijze, bij benadering, een datum voor het tegeltje af te leiden.

Dit onderzoek zal, ik waarschuw U, vermoedelijk geene resultaten opleveren. Wel vindt men perzische schoonen, welker wezenstrekken die van onze vrouwe zeer nabij komen, doch nergens een boa om den hals, noch eene dergelijke coiffure.

E. Blochet, een van de allerbeste kenners van islamische



No. 15. diaM. 19 cM.

miniaturen, en bibliothecaris aan de Bibliothèque Nationale te Parijs, was zoo vriendelijk dit negatieve resultaat te bevestigen. Hij deed een denkbeeld aan de hand, dat komende van een kenner als hij, niet onvermeld mag blijven, te minder wijl het, indien juist, tevens den zoo begeerden datum aan de hand zou doen. Het gezamenlijk optreden van het zoo ongewone haarnet en den halskraag herinneren onwillekeurig, aldus Blochet, aan een europeesch portret van ongeveer 1570. En de Jezuïten hebben zooveel europeesche prentjes in Perzië gebracht, waar zij tamelijk onbenullig gecopieerd werden, dat een dergelijke toedracht in dit geval gansch niet onwaarschijnlijk zou zijn. Eene prachtige wandtegel is n°. 15.

Op een fel indigoblauw fond kronkelen zwartomlijnde, witte arabesken met olijfzwarte vullingen, welke in het midden een wit zeshoekje openlaten, waarop met zwarte letters in het arabisch geschreven staat: Ja Hafiz [O Bewaarder (van het Heelal)]. Om dit donkerblauwe vlak een smalle witte rand, versierd met een doorloopende rank, waarvan de gestyleerde blaadjes licht lapis-blauw gekleurd zijn. Om dit kunstzinnige resultaat te bereiken, is de uiterst losse, fijnkorrelige grijzig rose scherf bedekt met een melkwitte slib, hierop werd de teekening in zwart aangebracht en de sliblaag vervolgens, volgens het plan, donker- en lichtblauw ingekleurd. De daarop gelegde doorzichtige, uiterst dunne glazuur heeft zich bij het bakken, volledig met de slib vereenigd. N°. 15.

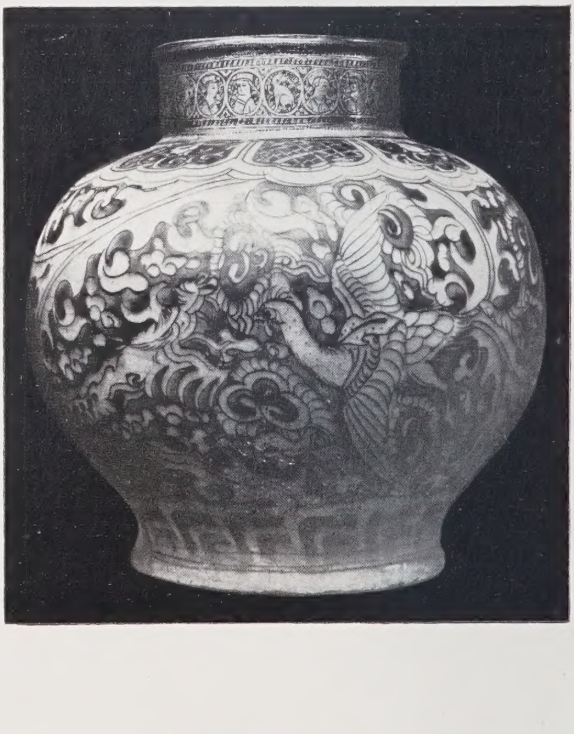
Deze soort ceramiek, welke oorspronkelijk in Syrië of Egypte werd vervaardigd, was in Perzië en vooral in Turkije in zwang in de 16e—18e eeuw.

Niettegenstaande deze techniek in Perzië bij uitzondering voor wandbedekkingen werd toegepast, zou ik in dezen tegel toch een product van dat land willen zien, omdat zijn decor, evenals dat der perzische tegels van vroegere tijden, en in tegenstelling met de turksche, een afgesloten geheel vormt, en de laatste uitsluitend vierkant of vierhoekig van vorm zijn. De zorgvuldige afwerking en de indigo-blauwe kleur veroorloven ons eene dateering in de 16e eeuw te zoeken.

N°. 16. Uit eene latere periode (wij zijn nog steeds in Perzië,) het begin van de 17e eeuw dateert eene forsche bijna kogelronde pot, waarvan de vorm reeds niet inheemsch is, Sedert de 15e eeuw werd de perzische kunst, in weefsels, miniaturen, decor van boekbanden en ook in de ceramiek sterk beïnvloed door de chineesche, en in de 17e eeuw werd de overvloedige import van blauw chineesch porselein voor de nationale ceramiek noodlottig; 't ging er dus denzelfden kant op als hier te lande.

Ook bij N°. 16 vinden we indeeling en motieven ontleend aan het Wan-Li porselein. Op een oorspronkelijk witte slib werd de met zwart omlijnde blauwe beschildering bedekt met eene dikke doorzichtige glazuur. Het hoofdmotief in het midden van den buikwand aangebracht, de draak en de phenix, emblemen van den chineeschen keizer en de keizerin van de

No. 16. H. 23.1 cM.



men juist hunne naar elkaar toe gekeerde Ming-dynastie, — op de afbeelding ziet koppen temidden van gestyliseerde wolken — is gevat tusschen twee ornamentale strooken, de onderste met een winkelhaakmotief, de bovenste, op den schouder, met lambrequins versierd.

No. 17. H. 21.7 cM.

Doen vorm, indeeling en motieven ons reeds sterk aan het Wan-Li porselein denken, de winkelhaken worden eveneens op een 1627/8 gedateerd, perzisch bakje in het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn als siermotief aangewend, en het ligt dus in de rede, onzen pot eveneens in of omstreeks dien tijd vervaardigd te denken.

De korte cylindrische hals, zou men zoo zeggen, was beschadigd, en de treurende eigenaar had dit euvel willen verhelpen, door hem in koper te vatten en den buitenkant te doen opsmukken met gegraveerde ovale medaillons waarin afwisselend vrouwekoppen en zittende haasjes.

Doch een sierlijk schenkkannetje in het Victoria en Albert Museum, geheel perzisch van stijl en decoratie, uit dezen zelfden tijd, heeft handvat, hals en tuit eveneens in koper en dit op de meest zorgvuldige wijze bewerkt. Was deze groep zoo in aanzien, dat restauraties op zoo kostbare wijze ter hand genomen werden, of moeten wij met E. Cohn-Wiener denken, dat de koperen montuur niets met restauratie te maken heeft, doch een in dien tijd gebruikelijk middel was tot verhooging van het artistiek effect? (Kunstgewerbe d. Ostens fig. 120, p. 150).

Slechts meerdere exemplaren zullen dit kunnen uitmaken.

N°. 17. De oevers van den Tigris en de Euphraat hebben tallooze exemplaren en fragmenten van onverglaasd aardewerk opgeleverd, waartoe ook n°. 17 behoort. Het is een vreemd voorwerp met zijn conisch toeloopenden voet en klein standvlak, met zijne uiterst kleine monding.

Rond den buik is het versierd met eene reeks naar rechts loopende leeuwen, elk van zijn buurman gescheiden door twee traanvormige noppen, en met een matrijsje ingestempelde rozetten. Daarboven en door een gekerfden band ervan gescheiden een tweede fries, ditmaal van hazen, waaromheen wij dezelfde rozetten zien. Dan een reeks knoppen, op den hals om de beurt een rozet en twee verticale strepen, en dan, eenigszins mislukt, een halve bolvormige monding met een in verhouding tot het volume van de kruik verwonderlijk kleine opening. De leeuwen en de haasjes zijn eerst in een vormpje afgedrukt en vervolgens op den nog natten wand gekleefd. Uit technisch oogpunt dus geen bewondering afdwingend stuk ceramiek.

De versiering met behulp van de dieren, vooral de leeuwen in profiel met de koppen naar den beschouwer gekeerd, is ongetwijfeld afgezien van de Mesopotamische (Mossoel), met zilver ingelegde bronzen (Migeon, Manuel fig. 143-5; A. B. 1923, p. 36, fig. 48).

Vooral het decor van den prachtigen kandelaar in de Louvres met zijn twee leeuwenfriesen herinnert sterk aan dat van onze kruik. Haar datum kan dus gelijktijdig zijn aan, of iets later zijn dan die van de bronzen, welke volgens de algemeene opvatting in het begin van de 13e eeuw gezet worden.

Men kent dit genre in verschillende formaten, de onze heeft vrijwel het grootste.

Omtrent de bestemming doen twee meeningen de ronde. De eerste, volgens welke zij gediend zouden hebben tot bewaring van kwikzilver, wordt minder gretig aanvaard dan de tweede, die deze groep tot bommen bestempelt. Fragmenten geblakerd door de brandbare materie, den vijand toegedacht, zouden in grooten getale gevonden zijn aan den voet van oude wallen. Men weet dat het „grieksche vuur" dat op het water bleef doorbranden en waarmee de Grieken in de 7e eeuw aan de mohammedaansche vloot een zware nederlaag toebrachten, waarschijnlijk uit naphta bestond. Mogelijk dat dit uiterst brandbaar product ook met behulp van onze bommen tegen een verdedigde stad of vesting werd gebezigd.

No. 18. H. 13.6 cM.

Ons exemplaar vertoont geen brandsporen, is wel gebroken, en zou, door haar volume en gewicht niet dan met een catapult of ander slingerwerptuig voortbewogen hebben kunnen zijn.
Een andere techniek op onverglaasd aardewerk vinden wij bij de groep, waarvan het kannetje afgebeeld onder n°. 18 een voorbeeld geeft. N°. 18.
Heeft de bespreking van deze groep, door de, bij mijn weten, totale afwezigheid van literatuur, veel aantrekkelijks, zonder voetangels is het hier te betreden pad geenszins. Immers schijnt de hieronder te omschrijven versieringswijze, blijkens vriendelijke mededeeling van B. Rackham, tot op ongeveer een eeuw geleden in een plaatsje Khoem in Perzië te zijn voortgezet. (Wellicht verheug ik me in de instemming van andere ceramophilen, wanneer ik mijn collega te Kensington verzoek, de bron van zijne mededeeling te zijner tijd te publiceeren).
De mogelijkheid bestaat dus, dat de hier volgende beschouwingen over datum en stijl een voorwerp betreffen dat ± 100 jaar oud is of nog heel wat jonger. Want de materie lijdt weinig of niet van een verblijf in den grond, en de moderne Perzen zijn zoo geen goede ceramisten, dan toch voortreffelijke restaurateurs, en met deze bedrevenheid behept zouden zij aan hunne liefde voor de voorvaderlijke kunst uiting kunnen willen geven, door zelf stalen daarvan te fabriceeren en — op de markt te brengen. Mocht dus later blijken dat het een product is van jong-perzische vindingrijkheid: un collègue averti en vaut deux.
Het kenmerkende dan van de onderhavige groep bestaat uit een tamelijk dik opgeschilderd, op n°. 18 krachtig indigo-blauw email, niet op een glazuurlaag, zooals bij n$^{os.}$ 11 en 12, doch dadelijk op de licht geelgrijze, uiterst fijnkorrelige, goed doorbakken scherf. Met dit email wordt de versiering verkregen.
Zooals de meeste aardewerkstukken, die de spade weer opgroef, is ook deze kan niet geheel gaaf. Aan het bovenste gedeelte is heel wat gerestaureerd. De op de afbeelding zichtbare letterteekens b.v. zijn modern. Wèl zijn er aan weerskanten van het oor oorspronkelijke stukken, die er voor instaan, dat in die fries een reeks letters gestaan heeft, welke overigens, noch oude noch jonge, leesbaar schrift opleveren. Dit pleit op zich zelf niet tegen de echtheid; van een antieken mesopotamischen of perzischen pottenbakker behoeft geen voldoende kennis van zijne schrift en spelling verwacht te worden.
De afbeelding doet zien dat het S-vormig gebogen wandvlak bijna tot onderaan toe verdeeld is in horizontale strooken, door lichte, met email bedekte verhoogingen van elkaar gescheiden. Onder de twee bovenste komt een strook met een rank, waarvan de overgebleven ruimte met nopjes is opgevuld; daaronder eene reeks vogeltjes, staande en vliegende, land- en watergevederte, met voor de afwisseling een bladerlooze heester — duidelijk herkenbaar zijn (op het stuk zelf) een zwaan en een reiger. — Hieronder komen twee rijen van zes met elkaar verbonden zesstralige sterren, waarvan de tusschenruimten ook weer versierd zijn, van boven naar beneden gezien aldus: twee zwanehalzen met naar elkaar gewende koppen, een gestyleerde lotusknop, een horizontale rank, waaruit zich op regelmatige afstanden een papyrus-blad ontwikkelt, en ten slotte weer een lotusknop. De overgeschoten ruimte tusschen de uiterste zeshoeken van de onderste rij, onder het oor, vertoont een benedenwaarts conisch toeloopende vaas, met gevleugelde viervoeters als hengsels, en twee in een bladknop eindigende stelen, gracelijk uit de monding wiegend.
De bovenste rij sterren bevat elk een vrouweportretje „en trois quarts," zoodanig dat elk paar naar elkaar toegewend is. Van de zes dames, zijn de twee middelste en degene rechts daarvan van een stralenkrans omgeven, terwijl bij alle zes breede haarlinten naar achteren wapperen. Aan weerszijden van het hoofd daalt een vlecht neer.
In de twee middelste zien we ruw ingesneden cirkels, als hadde misschien de pottebakker oorpronkelijk een ander decor vóórgehad (de cirkels loopen onder het glazuur door), en ze toch maar opgegeven ten gunste van de sterren.

De onderste rij sterren is weer aan het dierenleven gewijd; van rechts naar links, een omkijkende reiger of ooievaar staande met uitgespreide vleugels; een langoorige hond rennende achter; een vos; een koppel reigers; een enkele reiger; een moedereend met opgeheven staart, haar bek is niet die eener eend —, omgeven door vijf kuikens, die wel eendekuikens zijn.
Van het oor ten slotte is de bovenzijde versierd met, in dezelfde blauwe glazuur of email, een vischgraatmotief en een nop tusschen de graten.
De maker, wie hij ook zij, is geen groot kunstenaar geweest, hij heeft allerlei motieven, hetzij uit de weefkunst, hetzij uit boekillustraties genomen en die, naar greco-romeinschen stijl, onder elkaar gezet. Al die motieven maken nog geen sluitend geheel, geen harmonisch lijnenspel. Maar sommige vrouwekopjes b.v., en verschillende beestjes zijn alleraardigst en zeer goed getroffen of gecopieerd. Opmerkelijk is hun uiterst natuurlijke stand, en het groote contingent watervogels. Dit volkje komt van huis uit van den Nijl. „Eene levendige belangstelling voor „vogels en beesten had altijd bestaan tusschen den Nijl en den Euphraat, en was sedert de „dagen der Ptolemæërs (— 31 v. Chr.) opgewekt en bevorderd door de beoefening van de „natuurlijke historie in het wetenschappelijk centrum Alexandrië." [Dalton Burl. Mag. 1919, I, 4. Indien de geleerde schrijver bewust den Nijl het eerst genoemd heeft bij de aanduiding van het areaal van zoölogische belangstelling, kan ik dit niet anders dan toejuichen]. En zoo zien wij de fauna een voornaam aandeel innemen in de versiering van Syrische vloermozaieken uit de 6e—7e eeuw. Zoo kunnen wij de tegenwoordigheid begrijpen van ooievaars en watervogels op een derde eeuwsch fresco in een gravencomplex bij Palmyra, op de grens tusschen Syrië en Mesopotamië. (Strzygowski Orient oder Rom fig. 2, p. 15).
Zoo kan wellicht ook de herkomst van het motief der zwanehalzen verklaard worden, dat ik nog één keer, maar dan de koppen van elkaar afgewend, ontmoet heb, op een vóór-aziatischen zilveren schotel, afgeb. bij Smirnof, Oostersch zilverwerk, n°. 24.
De vrouweportretjes komen veel voor op het latere Rhagès aardewerk van de 2e groep (zie Cat. Tentoonst. München II pl. 97, 99, moffelvuur polychromie), welke wij bij benadering op omstr. het jaar 1200 kunnen stellen, en hebben er ook de haardracht met de langs het hoofd neerdalende vlechten en de stijve linten. Deze laatste worden trouwens reeds op dergelijke wijze geschilderd op een miniatuur, voorstellende de Aanbidding der Koningen in den armenischen tekst van het Evangeliarium van Etchmiadzin (Strzygowski Byz. Denkmäler I (1891), p. 23/24, einde 10e eeuw).
De ceramische groep dan, herkenbaar aan de in glazuur of email direct op de scherf uitgevoerde teekening, treedt in de islamische wereld al zeer vroeg op. Blijkens vriendelijke mededeeling van Dr. Kühnel reeds in Samarra, en ook de in de Louvres uit Susa afkomstige fragmenten (blauw en zwartblauw email; Pézard pl. CX) toonen een hoogen ouderdom aan. De te Samarra door de duitsche expeditie vergaarde fragmenten, thans in de islam. afd. van het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn, hebben geel en groen gekleurde emails; voorts bezit dit museum nog een ander fragment, aangekocht te Constantinopel, versierd met wit en groen gekleurde glazuur en verguldsel, benevens een kan (Rhagès), eveneens onverglaasd, met reliefornamenten in groen email en verguld. [1])
De islamische afdeeling van de Louvres heeft nog een lamp-gewicht (niet gepubliceerd in de Documents d'art), met blauw en wit email, en n. f. ook goud.
Gelijk reeds boven is betoogd, werden kunst en kunstnijverheid van de Middellandsche zee en haar achterland geenszins door den Islam gedeerd, zij zetten de vaak oeroude tradities rustig voort. Zoo hoogstwaarschijnlijk ook hier.
Reeds lang vóór onze tijdrekening bestonden in glas en ceramiek nabootsingen van drinkgerei in edele metalen, met edelgesteenten gesierd, de zgn. potoria gemmata. En in den romeinschen keizertijd verbreidde zich deze glas-versiering met gekleurde noppen vanuit Alexandrië o.a. naar Sidon en naar Syrië. Het lijkt nu zeer waarschijnlijk, dat onze groep, eerder dan eene voortzetting van eene oude ceramische traditie, dergelijk glaswerk als voorbeeld heeft gehad. Want glas en ceramiek gaan hand aan hand, en nemen wederkeerig decoratieve nieuwigheden van elkaar over. In den tijd van Constantijn (4e eeuw), zegt Kisa [2]), aan wien ik deze gegevens ontleen, waren de in glas als ceramiek ingelaten noppen goudbruin, donker-groen en -blauw, en zwart van kleur; ook waren toen aarden kannen en bekers in de mode, belegd met oogen, bessen en druiven (van glas).
Diezelfde donkerblauwe noppen nu zien we nog op den rand van het susische kannetje in de Louvres (Pézard, pl. CX), en op kleiner schaal ook op het onze.
Doch meer nog dan aan de groep „Nuppengläser" doet de versiering van ons kannetje aan het

---

[1]) Vriendelijke mededeeling van Dr. E. Kühnel. [2]) Glas im Altertume, II, 479 seq.

No. 19. H. 4 cM.; diam. 19 cM.

geëmailleerde glas denken, dat reeds in het begin van, zoo niet vóór onze tijdrekening in Alexandrië bekend, door de Syrische glasblazers onder den Islam tot een onovertroffen hoogte werd gebracht. Ook op dit glaswerk vinden wij op bekers van de 4e, misschien 3e eeuw, voorstellingen van elkaar najagende beesten, tusschen plantmotieven. En het is wonderlijk, dat op deze geëmailleerde glazen, evenmin als op onze kan, eene goed opgezette compositie te vinden is. „Onorigineele geesten" schrijft Kisa, t. a. p. III, 832, „zoeken zich motieven „uit schilderkunst en sculptuur, uit „metaalbewerking en ceramiek en wenden die zonder eenig fijn gevoel „voor de veranderde omstandigheden aan."

Op dezelfde wijze is ook onze pottebakker te werk gegaan. Met dat al leert het voorwerp een onder den Islam voortlevende oudere traditie kennen, welke in krachtig blauw op het beige fond zich manifesteerend, in deze incarnatie geenszins onaangenaam is voor het oog.

Terwijl de vrouweportretjes ons voor de herkomst van n°. 18 een blik zouden doen slaan in de richting van Rhagès, blijven de watervogels, ook op een onverglaasd kanfragment in de Louvre (gedateerd 1216; gepubliceerd d. Migeon in de Documents d'art) als siermotief aangewend, liever aan de oevers van Tigris en Euphraat, waar zooveel van deze onverglaasde ceramiek is vervaardigd.

De stijl en het type van meergemelde dames verzetten zich, hoop ik, niet tegen eene dateering van omstreeks 1200, in welken tijd zij op de Rhagès-ceramiek voorkomen.

„Doch Allah weet de zaak beter" zou ik ten aanzien van dit delicate specimen willen zeggen; met welke verzuchting Hamzah van Ispahan, een Perzisch geschiedschrijver, ongetwijfeld zijne mogelijke onwetendheid verontschuldigde; en met hem ik thans nog de mijne.

Hiermede stappen wij van de breekbare materie af, om nog twee voorwerpen van metaal te bespreken.

Het is niet aan te nemen, dat de Oosterling, verzot op flonkering van goud, en zilver, en edele gesteenten zich gehoorzaam gehouden zou hebben aan het Koranverbod, waarbij het gebruik van deze metalen in den ban werd gedaan.

De luxe aan de oostersche hoven, die ons de geschiedschrijvers afschilderen, kan niet geheel phantasie zijn. De meergenoemde Nassiri Khosrau b.v. gewaagt van een zilveren lustre, welke Sultan Hakim aan een moskee had geschonken, en waarin men in de heilige nachten 700 lampjes brandde; zoo groot was zijn omvang, dat men een der deuren van de moskee moest afbreken, om deze lichtbron naar binnen te krijgen.

Doch bovendien zijn er niet weinige voorwerpen van zilver in Rusland gevonden, waarvan de inschriften het bestaan in den muselmaanschen tijd verzekeren.

N°. 19. Zoo moet dan ook de hier afgebeelde zilveren coupe wegens den stijl van haar versiering hoogstwaarschijnlijk van na de invoering der Hegira dateeren.

Op een bijna 2 cM. hoogen, hollen, met horizontale ribbels versierden voet rust de eigenlijke schaal. Tusschen twee rijen van onderen ingeslagen punten, de bovenste rij 1 cM. van den rand af, loopt rondom een krans van bloembladen. In het midden een schuins oploopende verhooging, die op dezelfde wijze versierd is, en waarvan het ronde bovenvlak een kruis vertoont. Zijn vier even lange driehoekige armen, waarvan de bovenzijde naar binnen afgerond is, en de hoeken een ingeslagen rond puntje bij zich hebben, komen samen bij een ingesneden cirkeltje. De armen zijn gedeeld door een middennerf, waarheen van de zijden twee maal twee insnijdingen loopen, vaak zonder de deellijn te bereiken. De tusschenruimten bevatten twee maal drie ingeslagen punten. In de diagonalen van onderen uitgedreven bloembladen. De overige ruimte gevuld met tallooze kleine ingekraste haaltjes of streepjes.

Wat is nu in dit ronde medaillon het hoofdornament, het gegraveerde, òf het uitgedreven bloembladenkruis? Mij dunkt het eerste.
Door de insnijdingen en de punten welke zijn armen donkerder van toon maken, niet alleen dan die van het tweede, doch ook dan het ornament van de geheele schaal, vraagt het dadelijk onze aandacht.
Was het gladde kruis hoofdmotief, zoo zouden toch de holle korte zijden van de andere armen aansluiten aan zijn bolle, en hunne lange zijden niet verder zijn doorgetrokken, om bij den omtrekstippellijn in de ingeslagen punten te eindigen. Deze laatste worden dus paarsgewijze door eene afzonderlijke kromme lijn met elkaar verbonden, welke de korte zijde van den eersten kruisarm vormt. Het kleine cirkeltje om het middenpunt tenslotte, met dezelfde ingeslagen punten maakt van het eerste kruis een geheel, terwijl zij de gladde kruisbladen van elkaar scheidt.

No. 20. H. 13 cM.

Nu doen zich de volgende vragen voor: Is het kruis het christelijke symbool? Waar hoort de schaal thuis en van wanneer dateert zij?
Tegen eene bevestigende beantwoording van de eerste vraag bestaat, naar het ons wil voorkomen, geen bezwaar. Sedert de vijfde eeuw veroorlooft men zich in het christelijke Oosten, Egypte, Syrië en Kl. Azië allerlei variaties in den kruisvorm, gelijke en ongelijke armen, waarvan de uiteinden bolvormige, platte ronde, of platte lusvormige uitsteeksels vertoonen. Een gelijksoortig ornament als op het medaillon van onze schaal heeft ook een fragment van een zeker nog christelijk stuk aardewerk, gevonden te Constantinopel, in het Kaiser Friedr. Mus. In Rusland en Siberië zijn eenige zilveren schalen en bakjes gevonden, die denzelfden stijl vertoonen als het onze, het radiale bloembladschema en de opgeslagen puntrijen. Een daarvan, welks fond gesierd is met het beeld van een vierarmige godheid in zittende houding, welke door haar bracchiale overdaad onmiddellijk naar Indië of de daarboven gelegen landen verwijst, is gevonden in gezelschap van sassanidische munten uit den laatsten tijd van deze dynastie (7e eeuw). Ook draagt dit voorwerp eene helaas onleesbare inscriptie in pehlevi-karakters, het toenmalig schrift der Perzen, dat echter in de noordelijke streken nog lang onder de arabische heerschappij heeft stand gehouden.
Voert het decor van laatstgenoemd en eenige andere schaaltjes naar Perzië en nog verder oostwaarts, de vulling van een schaalwand met aaneensluitende, naar het middenpunt gerichte bloembladen is van oud-egyptische origine, door de Grieken en Copten gretig overgenomen. Ook de punten tusschen de boveneinden van elke twee bloembladen komen in de mediterraneesche ornamentiek vroeger voor dan op het op zijn vroegst laat-sassanidisch zilver.
Dan doen nog de binnenwaarts loopende inkeepingen van de kruisarmen sterk aan het decoratieve bouwbeeldhouwwerk in het christelijk Oosten en Zuiden denken, waar ook door de allengs toenemende vrees voor het ledige vlak de punten gaarne als vulornament werden gebezigd. En indien men het standpunt is toegedaan, dat de kunst van het sassanidische en islamische Mesopotamië en Perzië zeer sterk den invloed van die van het oost-romeinsche rijk heeft ondergaan, dan biedt de overeenkomst in de vulling door haaltjes of streepjes op onze schaal, en op de archaisch goudluster kom N°. 10 geene verwondering meer.
Dat het meerendeel der in Rusland gevonden schaaltjes van deze groep in het Oosten van Perzië vervaardigd moet zijn, lijdt naar mijne meening geen twijfel. Doch waar bij onze schaal alle motieven overeenkomen met die der oost-romeinsche kunstnijverheid, ware haar herkomst uit Mesopotamië, zelfs uit Syrië of Klein-Azië geenszins verwerpelijk te achten. Met haar in de 7e—9e eeuw te dateeren meenen wij de plank niet hopeloos mis te slaan.

In de middeleeuwen, onkundig van goedkoope porseleintjes, blik en geëmailleerd ijzer, bediende men zich, in het Westen zoowel als in het Oosten, van het koper voor de dagelijksche gebruiksvoorwerpen. Schotels en schalen, schenkkannen en kandelaars, wierookbranders en

waschbekkens waren van dit door toevoeging van tin of zink geharde metaal vervaardigd. En naar de tot ons gekomen stukken te oordeelen, hielden de Mesopotamiërs en Perzen nog meer van het eigenlijke brons, dan van het lichter gekleurde messing, dat de Syriërs en Egyptenaren verwerkten.

N°.20. Doch vijzels werden in den regel, gelijk trouwens ook bij ons, in brons gegoten, en ons exemplaar biedt hiervan geen slecht voorbeeld.

Het is een stoer en geweldig zwaar voorwerp, thans donkergroenbruin gepatineerd, dat een bepaald ornamentalen indruk maakt, met zijn acht kanten, zijn vier rudimentair, gehouwen kan men haast zeggen, leeuwenkoppen, met hunne zware ringen en de vier driehoekige reliefornamenten er tusschen.

Onder de ringen en om de driehoeken een eenvoudig, in het metaal gehakt ornament, op elk zijvlak, boven en beneden, een vierhoek met verbasterde letterteekens; op den $3^1/_2$ cM. breeden bovenrand, welke de ronde vijzelschacht omsluit, een medaillon op de snijpunten van de vlakken, vier daarvan met een menschelijk gezicht en face, de vier andere met een eenvoudig geometrisch motief. Tusschen de medaillons weder letterornament.

De artiest, was, dunkt me zoo, veeleer een beeldhouwer, dan een decoratief kunstenaar. Zijn oog zag plastisch, krachtig, de siering door relief was hem dierbaarder dan een elegant vlakornament, door graveering of geïncrusteerd zilver. Hij besteedde geen moeite aan duidelijk leesbare en sierlijk gevormde letters, van de gezichten op den rand missen sommige zelfs den mond. Zeer goed heeft hij gezien, dat de kleine uitspringende band boven de driehoeken noodzakelijk was tot opheffing van de leegte tusschen de bovenste aanzetten van de leeuwenkoppen.

Een vijzel in het Rijksmuseum, op grond van zijn ornament in de 13e eeuw gedateerd, heeft met ons exemplaar het krachtig profiel gemeen. Er daarom alleen dien datum aan te geven, ware onvoorzichtig.

Aan het eind dezer beschouwingen gekomen, zij het mij vergund voor de door hen zoo welwillend gegeven inlichtingen mijnen oprechten dank te betuigen aan de Heeren Andrae, Blochet, Faddegon, Flury, Hobson, Kramers, Kühnel, Rackham en Marquet de Vasselot.

H. C. G.

Litteratuur.

Déchelette, Jos. Vases céramiques ornés Gaule romaine. P. 1904.

Ebersolt, J. Catal. poteries byzant. . . Constantinople. Const. 1910.
Errera, Isab. Collection d'anciennes étoffes égyptiennes. Brux. 1916.

Franchet, L. Céramique primitive. Paris 1911.

Herzfeld, E. Ausgrabungen v. Samarra I. Wandschmuck. . . Berlin. 1923.

Kendrick, A. L. Catal. textiles burying-grounds Egypt V. and A. Mus. 1920.
Koldewey, R. Wiedererstehende Babylon. Leipz. 1913.

Mazard, H. A. Céramique primitive; extr. Mus. archéolog. P. 1879.
Meisterwerke mohammed. kunst (tentoonst. 1910). München 1912.
Migeon, G. Documents d'art; L'Orient musulman. P. 1922.

Oswald, F. and T. Davies Pryce. Introduct. study terra sigillata. London 1920.

Rivière, H. La céramique dans l'art musulman; préf. de G. Migeon. P. 1913.

Sarre, Fr. Keramik Euphrat- und Tigris-Gebiet. Berlin 1921.
—.—, Opstellen in de Amtliche Berichte a. d. preuss. Kunstsammlungen.

Zahn, R. In Wiegand-Schrader. Priëne.
—.—, Opstellen in de Amtl. Ber.
—.—, Kto chro; 81. Winkelmannsprogr. 1923.

benevens andere overbekende werken in den tekst en in de noten geciteerd.

Noten.

[1]) F. W. von Bissing. Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, 1912. 40 vlg.; 59 vlg.; 71 vlg.; 87 vlg.
[2]) Zie G. Ch. Pier, Burl. Mag. XIV, 125.
[3]) De quaestie van de loodglazuur in het romeinsche Egypte schijnt niet te kunnen worden opgelost dan door samenwerking van meerdere chemici.
Terwijl Mazard, Franchet en Walters (Cat. roman pottery X) aan de romeinsch-egyptische ceramiek een zoodanig verglaasde bedekking toekennen, meenen v. Bissing Faiencegefässe XXXI en R. Zahn, Kto chro, 81. Winckelmannspr. '23, p. 14 hare aanwending in Egypte te moeten ontkennen, de eerste vóór de komst der Arabieren (7e eeuw), de laatste „für die hellenistische Keramik". De doorzichtigheid van de vóór-arabische egyptische glazuren zou dan verkregen kunnen zijn door borax. zie echter Franchet 79.
Franchet, nog wel een chemicus, is anders positief genoeg in zijn verklaringen, als zouden de Egyptenaren reeds in de saïtische periode (7e—6e v. Chr.) bekend geweest zijn met de voordeelen, welke het loodoxyde voor hunne ceramiek bood. De met deze substantie bereide glazuur, welke, in verhouding tot andere, slechts een betrekkelijk lage temperatuur behoeft om te smelten, opende verrassende perspectieven zoowel ten aanzien van de uitbreiding van het palet, als voor een gemakkelijker totstandkoming van het beoogde product: verglaasd aardewerk. Dank zij de loodglazuur kan voortaan als scherf met silicaten vermengde klei worden gebruikt, terwijl vóórdien uitsluitend de lastiger gehumeurde silex gebezigd werd. Ook hadden de Egyptenaren niet anders tot het fraaie goudgeel kunnen geraken, dan door vermenging van *lood* met antimoon.
Ook Prof. Collie heeft met behulp van chemische analysen, het gebruik van lood in de egyptische glazuren geconstateerd vanaf de 11e dynastie tot in den romeinschen tijd toe. (Transact. Engl. ceram. Soc., vol. XV, 160/5; geresumeerd bij Hetherington 61).
Ziehier voor een niet-chemicus vrijwel overtuigende argumenten.
De aanwezigheid van dit metaal in de klein-aziatische, romeinsche (lamp ceram. mus. Sèvres, get. Suliniof uit Rome? Mazard t. a. p. p. 43) en gallo-romeinsche groep schijnt echter vast te staan. Voor een continuïteit van deze fabricage in het oostelijk bassin van de Middellandsche Zee heeft v. Stern een uitmuntend betoog geleverd. Precies dezelfde oranje-bruine glazuur trouwens, welke een goed gemodeleerden arm van een beeldje uit Tarsos (Louvre) bedekt, zag ik op een Zuid-russisch kommetje in het K. F. Mus. (Wulff II no. 2213) en een zelfde voorwerp met een *arabisch* randschrift, dat wijlen Clermont-Ganneau zelf uit een put te Jerusalem had te voorschijn gebracht (thans in de Louvre?). Pergamon waarvan de fragmenten eene fabricage tot diep in den arabischen tijd vaststellen, leverde evenals Smyrna, verglaasde ceramiek uit den laat-hellenistischen tijd. Altmann Athen. Mitt. 1904 p. 203/4. De „strickartig gedrehte Henkel" herinneren eenerzijds aan de niet verglaasde hellenistische ceramiek uit het schiereiland Taman afgeb. Cte-rendu 1880 pl. supplément. tegenover p. 12 no. 2 en no. 4, anderzijds aan de dubbel gehengselde syrisch-mesopotamische amphoren bij Sarre Kunst alten Perser pl. 149. En doet „ein aus 2 dicken Stengeln bestehender (Henkel), auf dem kleine runde Plättchen wie die Köpfe von Nägeln aufsitzen" niet zeer sterk denken aan de gedaante van een oor aan een zilveren schenkkan in het Antiquarium, door Zahn gepubliceerd Amtl. Ber. 38 1917, 265—268 afb. 92/3, en vooral kol. 279/280). [1]) v. Stern komt dus terecht tot de conclusie, dat de in Constantinopel en elders binnen het byzantijnsche rijk gevonden lood-glazuur ceramiek minstens 5 eeuwen vroeger moet gedateerd worden, dan men tot dusver aannam. Zoo moet het bezwaarlijk vallen, het fragment in de collectie F. R. Martin Wallis Byz. cer. art pl. I, 1 Constantinopel = Pézard pl. 144,5 Fostaat, in de gewoonlijk voor byzantijnsche ceramiek aangenomen periode 11e—12e eeuw te dateeren, wanneer men het groepje vergelijkt met dat in een weefsel fragment in Brussel Isab. Errera Cat. d'ét. anc. égypt. 1916 p. 134 no 304, door Forrer „Byzantinisch 6e—7e" genoemd, en dit laatste weder met de huldiging van Juliana Anicia door de Kunsten in het Weensche Dioskurides MS (1e helft 6e eeuw) Wulff Altchr. u. byz. kunst I fig. 272, O. v. Falke Seidenweberei I fig. 23.
Ook in Egypte had de loodverglaasde zgn. Mameloekenceramiek eeuwen oudere verwanten. De voormalige collectie Fouquet, verleden jaar te Parijs geveild, bezat daarvan fraaie specimina. Een daarvan, in de ruïnen van Akhmim gevonden meen ik hier nauwkeuriger te mogen onderzoeken. Ik bedoel de helft van een schaal, waarop drie eenden voorkomen, welke takjes met bloemen en besjes in den bek houden (cat. vente Fouquet no 258 pl. XI = Pézard pl. 12, 5, p. 44/5 = Rivière-Migeon I, pl. 23. Pézard meende, op grond van de verwantschap in de techniek en het ornament op den rand met de in Susa gevonden stukken, ook dit specimen onder de sassanidische ceramiek te mogen rekenen. Ten eerste moet door de vondsten van Samarra de datum van de geheel geïlustreerde stukken Pézard pl XI, 2; XII 3, 4 waarschijnlijk later gezet worden, en voorts behoeven het groene bakje en schaaltje pl. X, 4 en XI, 1 nog niet van denzelfden datum te zijn als de andere stukken van de door den betreurden schrijver samengestelde groep. Doch wat voor velen die door de „mirage de l'Orient" bevangen zijn, de toeschrijving van de Fouquet'sche schaal aan de sassanidische kunst aantrekkelijk zal maken, is het decor der drie eenden. Immers deze watervogel, welke eenige malen als weefselornament op de basreliefs van Tak-i-Bostan voorkomt, Sarre Iran. Felsreliefs, fig. 97 ,Herzfeld Tor v. Asien, pl. 63, Falke Kunstgesch. Seidenweb. I, 92—94, wordt (daardoor?) vaak als sassanidisch siermotief bestempeld.
Het tegendeel, zou ik haast zeggen, is waar. De eend is een van de figuren, dartelend in de flora van den heiligen Nijl en zoodoende voor den egyptischen en alexandrijnschen sierkunstenaar, voor het grijpen. Hetgeen hij ook niet nagelaten heeft te doen. Men zie maar eens de Catalogi van egyptische weefsels van Isabella Errera en Kendrick in, om hiervan overtuigd te worden. En dan vergelijke men de eenden op den schotel van de collectie Fouquet met die op de mozaieken in het huis van den Faun in Pompeï (Pfuhl Malerei u. Zeichn. d. Griechen III, fig. 698, 702) om tot de conclusie te geraken, dat de eend de boorden van den Nijl niet verlaten heeft en er nog in de 7e eeuw of later [2]) tierde.

[1]) Een interessant vergelijkingsmateriaal in het Verre Oosten bieden hiervoor twee stukken uit de Eumorfopoulos collectie Burl. Mag. 1919 II, pl. 1 tegenover blz. 212 B 2 en 3; op 2 ziet men duidelijk de platte spijkerkoppen, zooals ook op Hetherington pl. 10, 1; op 3 het tweedeelige hengsel. Zie nog over hellenistische invloeden in chineesche weefkunst A B. 38 kol. 284.

[2]) Deze dateering is *hoogst onzeker*. Is de scherf in Fostaat gevonden (Pézard), dan is zij op zijn vroegst van 642; heeft de catalogus het bij het rechte eind, als zij Akhmim als vindplaats vermeldt, dan kunnen wij nog veel meer terug gaan. Wellicht is hiertoe alle reden, niet alleen door eene vergelijking met den stijl van de 7e eeuwsche en latere coptische kunst, maar ook met het vaticaansche fragment Falke Kunstgesch der Seidenweb. I fig. 99. Hier zien wij, indien schrijvers dateering juist is, den eend met een bessenrank in den bek, volgens de opvatting van een 7e—8e-eeuwschen perzischen zijdewever. Eene meer naturalistische weergave op een vroeger gedateerde stof in Sens, ibidem fig. 55.

Waarmee ik natuurlijk niet wil zeggen, dat de kleinzonen van de door Khosrau I 540/1. naar Perzië gedeporteerde, of van de wegens het monopolie van Justinianus uit eigen beweging derwaarts uitgeweken Syrische zijdewevers geen alexandrijnschen eend in hun weefgetouwen wisten te verstrikken.
Hoe staat het met de ontwikkeling van de verglaasde ceramiek in Mesopotamië sedert de dagen der Achemeniden? De tot ons gekomen stukken geven er ons geen hoog idee van. Doch om voetstoots de stelling van v Stern over te nemen, als zouden de verglaasde tegels, zonder een spoor na te laten met het Achemenidenrijk verdwenen zijn (t. a. p. p. 78 seq.), schijnt wel wat onvoorzichtig. De bekende passage uit Philostrates, Vit. Apoll. Tyan. I, 25, overgenomen bij Rawlinson Parthia p. 408, en bij Pézard p. 6, eene beschrijving gevende van het paleis van den Koning der Parthen in Babylon, gewaagt van een overwelfd vertrek, waarvan de zoldering geheel met sapphiren bedekt zou zijn, welke de meest blauwe van alle steenen zijn, en den hemel in kleur gelijken.
Doch van wanneer dateert dat paleis? Voor zoover ik weet hadden de Parthische koningen hunne residentie niet meer in Babylon. Bedoelde hij het paleis in Ctesiphon? Of zou hij een ouderen schrijver gecopieerd hebben?
In ieder geval zijn blauw, en groen (niet donkergroen), wel de hoofdkleuren van de mesopotamische vóór-islamische ceramiek, zooals wij die kunnen beoordeelen uit de engelsche opgravingen bij Warka en de duitsche van Assoer en Babylon. „The only other glaze besides the green, blue-green and blue, which I observed", schrijft Hobson mij over het Warka-aardewerk „is an apparently colourless or white glaze, but this is always so perished that it is difficult to tell the exact tint underlying the iridescent surface." Te oordeelen naar een veldfleschje, dat ik van den Heer Watelin, een van de leden der fransche expeditie de Morgan gekregen heb, en door den schenker zelf in Susa is gevonden, is de beschrijving van de laatste, schijnbaar kleurlooze of witte glazuur volkomen van toepassing op de stukken afgeb. bij Koldewey, Wiedererst. Babylon fig. 169.
Blauw is nog een amphora met 2 ooren, antiek van vorm, gevonden op den Amran (Babylon) afgeb. Koldewey Tempel v. Bab. u. Borsippa p 45 fig. 64, en inhoudende arbische munten voor het meerendeel der 2e eeuw Heg., enkele ook uit de eerste met Sassanidisch type [1]), blauw ook Pézard pl. 3 en 4.
Dr. Andrae die de opgravingen in Assoer zelf meemaakte, houdt deze glazuren, in overeenstemming met Prof. Koldewey voor loodglazuren. De opake tinglazuur uit de Babylonisch-Assyrische en Achaemenidische tijden, treft men niet meer aan en „andre als blaue, blaugrüne, grüne Glasur (hieronder niet de donkergroene tint te verstaan van n° 4) „scheinen erst in später arabischer zeit wiedererfunden zu sein". Brief Dr. W. Andrae dd. 27 Nov. j.l.
Een uitzondering hierop maken eenige kleine amphoortjes met twee ooren en een zigzagdecor om den buik in de Pavillon du Mastabha van de Louvre, uit Susa, waarvan het groene glazuur oranje vlekjes vertoont (niet gereproduceerd bij Pézard). Herinner ik mij wel, dan doet zich hetzelfde verschijnsel voor op een groenverglaasde askos van de collectie Campana in de Louvre, vermoedelijk Mazard p. 40. In ieder geval is de gelijktijdige aanwezigheid van groen en bruin (resp. geel) in de Middellandsche Zee loodglazuren géén uitzondering. Moeten wij dus bij de Susische amphoortjes noodzakelijkerwijs aan invloeden denken, dan voert, gezien ook de tallooze fragmenten van grieksch aardewerk, welke in Babylon gevonden zijn (Koldewey W. Bab. pp 244, 248/9) en in Susa, de richting West-Oost eerder huis toe, dan omgekeerd. Een groen verglaasde rhyton in den vorm van een kalfskop (t. a. p. 249) doet ons denken aan hellenistische prototypen in zilver en onverglaasde ceramiek. En waarom zou de import van westelijke ceramiek, b.v. uit Callinicum (het latere Rakka) langs de rivier naar de centra van Mesopotamië plotseling met het jaar 1 onzer tijdrekening hebben opgehouden? In Babylon zijn voorloopig sassanidisch gedateerde talklampen gevonden, waarvan de onder de glazuur zwart geschilderde bovenrand zeer aan het latere Rakka aardewerk herinnert. (K. W.B 248) Het heeft er allen schijn van, dat de uitbreiding van de kleuren der mesopotamische glazuren aan invloeden uit het Westen (Rakka of ruimer Syrië en Klein-Azië) te danken is.

N°. 1. Een andere hippogrief (de naam is van Mazard ad fig. 14) gereproduceerd bij het artikel van Dressel Ann. Inst. 1882 pl. 37 N°. 9 (Mazard fig. 14), en tav. d'agg. E F 1 uit Pompei.
Als rijdier van „Yezdegerd" komt hij voor op de stof Falke Seidenweb. I, 105.
Zou hier niet hetzelfde beloop hebben plaats gehad als bij den Pegasus op de parthische munten?

N°. 2. De vorm te vergelijken met een bronzen kan in het K. Fr. Mus. A. B. 1923 fig. 52. Indien Sarre den tuit hiervan sassanidisch vindt, dan is dit, omdat de Perzen de oost-Grieksche en Syrische vormen hebben overgenomen.
Zie omtrent de ontwikkeling van deze uitmonding, Zahn A. B. 38, kol. 277. Het oor is een typisch metalen oor.
Verg. N°. 2 ook nog met Oswald-Pryce pl. 85, N°. 3, gevonden te Saint Remy en groen verglaasd.
Is de geopperde herkomst van N°. 2 (Syrië) juist, dan ware zij hier wellicht ook te zoeken voor den albarello en het kommetje in deze glazuur A. B. 33, 11 fig. 10.
Dezelfde paarse glazuur (lie de vin) zou, volgens Mazard (p. 39) ook gebruikt zijn op alexandrijnsche olielampjes, waarvan hij er een in fig. 3 afbeeldt. Voor Egypte pleit tenminste de verwante vorm van een dergelijk aldaar gevonden bronzen lampje, Strzyg. Cat. Kopt. Kunst, N°. 9149.
Eene turkoosblauwe kleuring vaak op de zgn. syrisch-mesopotamische groep, Sarre Keramik pl. I, N°. 5, Kunst alten Perser pl. 148/9.
Callinicum-Rakka Zie V. Chapot. Frontière de l'Euphrate 1907, p. 288.

N°. 3. Voor de combinatie van blauw en paars bij grieksch-romeinsche egyptische faïence zie v. Bissing Fayencegefässe N°. 3995, 18015, 18017. Over de byzantijnsche ceramiek van Rakka, Pézard, p. 174 n. 2.

N°. 4. Donkergroen verglaasde ceramiek uit Susa Pézard pl. II, 2; X, 4, XI, I.

N°. 5. De parelband, als ornament, bestond reeds in de hellenistische kunst. Zie voor de ceramiek b.v. een fragment van een megarische beker Zahn bij Wiegand-Schrader, Priëne, p. 407, N°. 35, een ander bij v. Stern, N°. 40 pl. V, in de klein-aziatische terra-sigillata Priëne p. 432, N°. 134, tekst p. 442.
Dieren, waaronder vogels, in elkaar verbonden medaillons, deze laatste in parelband of niet. De ontwikkeling van dit motief vertoont zich achtereenvolgens in de weefkunst te beginnen bij de coptische weefsels. Zie Errera Nos. 167 seq., 263; parelband 247/251; 383; Falke I fig. 28, 96, 99; Errera N°. 408; op ceramiek Strzyg. Altai-Iran fig. 223 Rhagès. Strzyg.'s opvatting over de aan elkaar verbonden kringen l.c. 135, 222.
De zilveren kan in de coll. Gr. Stroganoff het best bij Munoz II pl. 140; Smirnof pl. 127. M. v. Berchem. Journ. asiat. 1909, II 402/3. Si le vase est d'origine asiatique, il est de l'époque abbasside et date à peu près du milieu de cette époque; s'il est de provenance égyptienne (comme serait l'avis de M. Casanova), il est de l'époque fatimite.
Vorm. Zie Strzyg. Cat. Koptische kunst Nos. 9084 seq. Men denke zich eens van de koperen flesch Sarre, Kunst der alten Perser pl. 132, tuit en oor weg, en vergelijke dan haar profiel met dat van N°. 9094 in Caïro, van welk type, blijkens den tekst, ook een exemplaar zonder noppen aan den hals bestaat. Wellicht kan het voor de kennis van de

[1]) Vriendelijke mededeeling van Dr. W. Andrae.

vroeg-islamische kunstnijverheid zijn nut hebben er aan te herinneren dat de granaatappel op het oor een geliefd syrisch motief was (A. B. 35, 91; 38, 285; A. de Longpérier, Oeuvres 1883, I, 192 vlg.) en dat een syrische zilveren schenkkan uit de 4e eeuw, in het Antiquarium te Berlijn, naast den onderkant van het oor dezelfde amandelvormige bladeren vertoont (A. B. 38 fig 92/93, kol. 283), welke ook op onze flesch Sarre 132, evenals op een onverglaasd schaaltje uit Susa in de Louvre (Pézard, pl. 51); de granaatappel siert eveneens de wanden van dit stuk aardewerk. Van beide voorwerpen komt de stijl sterk overeen met die van de M'chatta sculptuur, zie bijv. bij Strzyg. Pr. Jahrb. 1904 driehoek O, fig. 92/3. Met bovengenoemde koperen flesch kunnen wij een andere vergelijken, in het K. Fr. Mus., laatstelijk afgebeeld A. B. 1923, fig. 47, en deze weer met Wulff Altchr. Bildw. I, N°. 1046. Vergelijk ook nog Migeon, Manuel fig. 147.

Duidelijk heeft Zahn bij de bespreking van juistgenoemde zilveren schenkkan de ontwikkeling van het amandelvormige blaadje met omgebogen einde geschetst (A. B. 38, 283). Zie ook voor deze vorm op italiaansche sigillata Oswald Pryce pl. 24, 9; 26, 9; op klein-aziatische Priëne p. 412 N°. 52, 55; op klein-aziatische munten, v. Sallet Antiken Münzen, '09, p. 54, 56 Toegepast op den druiventros leeft zij in den Islam voort in de stuccoversiering van Deir es Soerjani (Altai-Iran, fig. 177 en in de paneelen van Sidi-Okba, ibidem afb. 71.

Men zie nog over deze klasse van perzische ceramiek Kühnel, Cicerone 1924, p. 22.

N°. 7. Slib. Lang voor de sgraffittotechniek toegepast in hellenistisch aardewerk, Zahn Priëne p. 399, en in oostersch terra-sigillata, ibidem p. 455, nos. 191, 194, uit de Ie eeuw A. D., p. 459; in Egypte Edgar Cat. mus. du Caire Greek vases n°. 26279.

Glazuur. Zou de doorzichtige loodglazuur niet eenvoudig een dikkere editie zijn van de vernis der klein-aziatische sigillata? Zie Zahn l.c., p. 440/1.

Sgraffitto. De gelijk*soortige* techniek bij de late Egyptische ceramiek beschreven bij v. Bissing Faïencegefässe XXIX.

Stijl. Is ontleend aan metaaltechniek. Zie de zilveren schaal in de collectie van G. Schlumberger, gepubliceerd door Migeon in Syria 1922, pl. 29, p. 142/3. De schr. zoekt de herkomst van dit in Bulgarije gevonden voorwerp in Caucasië en Armenië, doch voegt er iets verder aan toe, dat dit sgraffitto-procédé in de 7e en volgende eeuwen gebruikelijk was bij de byzantijnsche ateliers. Aan wie de griffioen en de gevleugelde leeuw toch zeker niet onbekend meer waren. In Pergamon gevonden: Zie b.v. Wulff Altchr. Bildwerke II n°. 2174, pl. 27.

Het op den wand driewerf herhaalde motief van den open hart-vorm met palmet ook op weefsels Errera nos. 72, 189; Falke, Seidenweb. I, 133.

N°. 8. De in de vorige noot vermelde egyptische sgraffitto komt uiteraard meer met die van n°. 8, dan van n°. 7 overeen; bij deze is de slib nergens geheel weggenomen.

Over de dateering van deze zgn. „guebry"-ceramiek cf. Kühnel, Cicerone, Januari 1924, p. 22.

N°. 9. Dierfries. E. Diez, die in zijn Kunst der islamischen Völker de Rhagès ceramiek beschrijft, (p. 200) spreekt ook over het veel geliefde motief van die voortijlende viervoeters, en, trouwe leerling van Strzygowski, brengt ze dadelijk in verband met hetzelfde motief, dat op chineesche ceramiek van den Han- en T'angtijd zou voorkomen, niet er aan denkend, dat glazuur en die decoratie van de Han periode, aan het Westen ontleend zijn; het zal hem bovendien zwaar vallen, een T'angstuk te vinden, op deze wijze gedecoreerd. De waarheid is, dat het motief reeds op eene vroegere categorie van *vóór*-aziatische — volgens Pézard Rhages — ceramiek voorkomt, nl. die met in de scherf *gegraveerd* decor, Pézard pl. 89/90, evenals op een stuk ibidem pl. 65 in sgraffitto uitgevoerd. Als men nu weet, dat het egyptisch museum te Cairo een coptischen bronzen nap bezit, dat in een fries om den rand deze zelfde languitgerekte busten vertoont, welke zich ook op coptisch onverglaasd aardewerk doen zien, dan kan men hier toch nauwelijks meer aan „Oost-westelijke" invloeden denken. Strzyg. cat. Koptische kunst p. 269 no. 9070 „Nach dem Ornament sassanidisch oder früh-arabisch 6e—8e" v. Bissing dateert in verband met beschilderde coptische ceramiek in de 4e eeuw. cf. Wulff Altchr. Bildwerke I, p. 286 no. 1509, no. 410 beenfragment.

De genopte zeshoeken, een aan de Rhagès pottebakkers geliefd motief zijn, ook uit de byzantijnsche ornamentiek overgenomen. De ceramiek heeft ze van de miniaturen van de mesopotamische school afgekeken, en de schilders van de laatste hebben zich bij grieksche manuscripten geïnspireerd gevoeld. Zie Blochet Peintures MSS. orient. B N. p. 6, n. Waar de schr. voorbeelden noemt bij Omont, Facsimilés. Dat dit zeshoekmotief al veel ouder was, toonen ons de monumenten van Palmyra waar het in de 3e eeuw tot siering van een grafgewelf aangewend is Strzyg. Or. oder Rom. pl. 1; ook bij Chabot Choix d'inscript. de Palmyre, pl. 16, 4. Den oosterschen oorsprong van dergelijke „motieven zonder einde" staat Strzyg. in Amida voor.

De vorm is te vergelijken met die der groep coptische bronzen flesschen afgeb. bij Strzyg. Catal. Kopt. Kunst, no. 9091 seq. waaraan ook no. 5 haar vorm zou kunnen hebben ontleend. Een nadere aanwijzing voor dit vormenverband met Egypte zou wellicht de rozet kunnen geven, welke hier, op een soortgelijke Rhagès flesch in de Louvre (Migeon Manuel p. 260, fig. 209) en op een Rhagès kom München II pl. 102 als hier en daar opgeschilderd vulmotief voorkomt. Deze rozet heeft geen petalen doch een midden maan door rechte lijntjes met 6 of meer in een cirkel daaromheen gelegen manen verbonden. Wij treffen dit zeer oude motief meerdere malen in de late coptische kunst aan; zie Wulff Altchr. Bildwerke, I, nos. 567, pl. 25; no. 835, pl. 41; no 1511, p. 287; cf. no. 1546, pl. 72; dezelfde, om de Middellandsche Zee eveneens zeer geliefde rozet zonder rechte lijntjes vinden wij op gelijke wijze toegepast op een Fostaat fragment (tinglazuur) Pézard pl. 146. Voor eene overneming van een natuurvorm als die van de kalebas lijkt de 12e eeuwsche perzische kunst niet de aangewezene.

Vermelden wij nog, dat het tinglazuur op onze flesch nog niet die helwitte opaakheid bezit, welke de lustertegels van de 13e eeuw kenmerkt, en eenige egyptische stukken uit de 10e—11e eeuw bedekt.

De tekst van Nassiri Khosrau heeft reeds heel wat pennen in beweging gezet. De Heer Vignier betwijfelt of zij wel op de metaalglansen slaat, Burl. Mag. 25 (1914), p. 212. Hij heeft heel wat stukken in deze techniek in handen gehad, het licht op verschillende wijzen erin doen vallen, doch heeft geen verandering van kleur kunnen bespeuren.

Dit gaat op voor de latere ceramiek 12e—13e, doch de „Samarra" klasse heeft reflets van verschillende kleur. Zie de beschrijving van pl. 132; 136, 4; 138, 2; 140, 2; 141, 1 enz. bij Pézard en die van een te Samarra gevonden schaal bij Sarre AB 43 (1922), p. 58.

Daarom is hij geneigd aan een product te denken, waarvan het oppervlak de kleuren van den regenboog vertoonde. Dit zou in ieder geval nauwkeuriger overeenkomen met het kleureffect van de „changeant" stof, waaraan het aardewerk in quaestie zijn naam boekalemoen ontleende. Het is misschien niet oninteressant, op deze plaats te wijzen op de passages bij Kisa Glas in Altertume I 306, II, 560 waarin hij aan de antieke glasblazers het opzettelijk teweegbrengen van irisatie toeschrijft, en de „calices *allassontes* versicolores" van Hadrianus in herinnering brengt. Want een leek ziet er geen bezwaar in, om aan de chemische compositie welke later de glazuurlaag van een stuk ceramiek zal zijn, dezelfde substantie, hetzij beenasch, hetzij goudpurper en chloorzure kali, toe te voegen, welke de opaal-

kleuren bij het glas teweegbrengen. Er zij hier nogmaals aan herinnerd, dat de souvereiniteit over Egypte bij verdrag van den byzantijnschen keizer op den chalief is overgegaan, zoo dat de koptische kunstenaars op welk gebied dan ook hun bedrijf rustig onder de arabische heerschappij voortzetten.

Een moeilijk te refuteeren argument van den Heer Vignier tot ontkenning van de lustre métallique op de boekalemoen ceramiek van N. K. is wel dit, dat de perzische schrijver deze techniek zeker in Perzië zelf gezien moet hebben, waar zij sedert de 9e eeuw bekend was.

Ook zal het zwaar vallen bij de Fostaat, Samarra en Rhagès archaische goud-luster ceramiek de qualiteit „si fine et „si diaphane que l'on voit à travers les parois d'un vase, la main appliquée à l'extérieur" aan te treffen, welke N K. bij de Tinnis boekalemoen bewonderde (Ch. Schefer-Nassiri Khosrau p. 111, 151). Hoe het ook zij, volgens een vriend van Ali Bahgat Bey, die in 1903/4 de ruïnen van Tinnis bezocht, zou het er op den grond wemelen van fragmenten van doorschijnende, tinglazuur-, en goudluster ceramiek. (A. B. B., Les manufactures d'étoffe en Egypte au M. A. — 1904).

Nopens de oudste goudluster ceramiek kunnen de volgende opmerkingen wellicht van belang zijn. Men weet, dat aan het type van no. 10 voorafgaand, mogelijk ook wel daarmede gelijktijdig, een groep voorkomt, welke Pézard sassanidisch genoemd heeft, en met een over het geheele voorvlak van het voorwerp, dus niet plaatselijk toegepaste glans, boven een loodglazuur versierd is. De hiertoe behoorende schotel uit Samarra, in het K. Fr. Mus., A. B. 1922, p. 58, fig. 52 vertoont een middenmotief, bestaande uit een meander-swastika, geflankeerd door vier rosetten, in een kruis. In Saqqarah vinden wij dit motief, in de lengte toegepast op een gebeeldhouwd bouwfragment zie Quibell III pl. 31, no. 1; 38, no. 5; men vergelijke ook een weefsel Errera no. 351, Wulff Altchr. Bildwerke I p. 312, n°. 1642, Strzyg. Cat. Kopt. Kunst, nos. 7339, 8790.

Sarre heeft in dezen schotel terecht eene directe copie van een gouden voorwerp gezien. Doch waar zou dan een zoodanige door den Koran verboden schaal vervaardigd moeten zijn? En bevond het zich dan toch in Mesopotamië? Een onderdeel van de Samarra kom fig. 52 vormen de drie pootjes, een verschijnsel, welke in de oostersche ceramiek verre van algemeen is. Bij Pézard heb ik slechts drie voorwerpen gevonden, die ze bezaten, alle uit Susa. Bij pl. 33, 1/2 in sgrafitto zijn het niet meer dan knopjes, bij pl. 107 en 108, 2 met beschilderd tinglazuur zijn ze hooger.

Daarentegen komen de pootjes vaak bij de coptische bronzen voor (b. v. Strzyg. Cat. Kopt. Kunst, pl. 27) en op een zeer laat specimen van egyptische faïence v. Bissing Faïencegefässe, n°. 18010, Einleitung XXXI.

Tot deze klasse behoort ook een schaaltje gevonden te Constantinopel, Ebersolt n°. 66.

N°. 10. Van de archaïsche goudluster (plaatselijk aangebracht) op tinglazuur publiceert Pézard eene reeks, pl. 114 vlg , welke met menschelijke figuren gedecoreerd zijn. De wijze waarop oogen en neus zijn behandeld, is zuiver byzantijnsch. Zie bijv. de fresken van het klooster te Saqqarah, Quibell pl. 9, stoffen bij Errera nos. 126, 189, 330. Vergelijk echter ook: Herzfeld Samarra I, Orn. 112. Hieronder nog: Addenda.

De bek van den vogel op Pézard No. 121 herinnert sterk aan het houten paneel in de Louvres, Migeon Doc. d'art, bois pl. 5, No. 12, Altaï-Iran, fig. 86, uitgevoerd in dien „Schrägschnitt"-stijl, waarvan Strzyg. l.c. blz. 92 reeds de aanwezigheid op christelijke (= koptische) documenten heeft geconstateerd.

In het album van Pézard zijn voorts nog verschillende kommen gereproduceerd, welke te Rhages gevonden zouden zijn, en verrassende punten van verwantschap met No. 10 vertoonen. Zie b.v. pl. 137. Doch 140, 2, in de Louvres, zou uit Boven-Egypte afkomstig zijn.

De motieven op de kruisbladen van No. 10 zijn zonder twijfel aan weefselpatronen ontleend; eene vergelijking met de 6e eeuwsche en latere oost-romeinsche stoffen, hetzij uit Akhmim, Antinoë of wellicht uit Syrië, kan dit niet anders dan bevestigen. Doch aangezien wij, met den horror vacui, zeer verwante motieven ook in Samarra vinden en, op de schilderingen van houten lijsten (Herzfeld, Samarra I pl. 68) diezelfde misleidende licht-op-donker stijl, eveneens zichtbaar op den beroemden pot Pézard pl. 145, 1, mag uit de betrekkingen tot de mediterraneesche textiel-kunst nog geen conclusie getrokken worden ten aanzien van oorsprong en wording der goudluster-ceramiek.

Hoe men ook denke moge over de verhouding van de mesopotamische tot de egyptische ornamentiek van stucco- en houten paneelen, in de 9e eeuw wordt te Samarra goud-luster ceramiek op tinglazuur vervaardigd waarvan de versiering geheel in overeenstemming is met de binnenhuissierkunst.

Dit pleit echter evenmin voor den mesopotamischen oorsprong van die techniek, noch ook vóór de baghdadsche herkomst van de kairoeaansche wandtegels. Reeds O. v. Falke heeft met de legende van Sidi Okba tot voorzichtigheid gemaand. Volgens Saladin zelf, Tunis et Kairouan, reeks Villes d'art célèbres, 1908, p. 127 is zij den schr. in 1882 door een der sheikhs van de moskee verteld. Nooit is eene bevestiging in een maghrebijnsche kroniek gevonden. Zou zij niet gebaseerd zijn op het overhaast vaarwel gezegde vaderland van den eersten der Aglabieten?

Gesteld, dat aan Egypte de eer te beurt valt het eerst de metaalglansen op ceramiek te hebben aangebracht — en het zou mij geenszins verwonderen, indien binnen korteren of langeren tijd Ali Baghat Bei in het oorspronkelijk Fostaat een „cache" van deze faïence aan het daglicht bracht, welke allen twijfel verder buitensloot — dan zouden de Sidi-Okbategels òf rechtstreeks uit dat land betrokken zijn, óf door egyptische pottebakkers ter plaatste vervaardigd zijn, òf ook tunesische bedevaartgangers naar Mekka, op hun doortocht door Egypte, de techniek kunnen hebben afgezien. In geen van de drie gevallen zoude de overeenkomst in stijl met de zeker mesopotamisch-perzische groep verwondering behoeven te wekken, evenmin als de verwantschap tusschen Samarra en Aîn es Sirah enz.

Voor de chronologische verhouding tusschen de siermotieven in Mesopotamië en die aan den Nijl kan misschien nog het volgende dienen.

Men kan de motieven der stucco's van den zgn. derden stijl A. B 1922, p. 55, fig. 46 (zou het niet de vroegste zijn?) terugvinden in veel vroegere coptische beenfragmenten Wulff Altchr. Bildw. I nos. 619, 20, 22; 667, 670; Strzyg., M'chatta fig. 82, 84; zie voor de boorgaatjes ook Quibell Saqqarah II, pl. 20 vlg. en Strzyg. Cat. Koptische Kunst, n°. 7115 tegenover p. 192.

Voor eenzelfden stijl als op de stucco's A. B. '22, afb. 41, bovenste rij in het midden, zie een stof bij Errera, de bovenste baan van no. 271.

De mediterraneesche wereld heeft voor haar binnenhuissierkunst al van ouds met stuc gewerkt, en dit materiaal overeenkomstig den stijl van het oogenblik verschillend bewerkt, Priëne, Rome, Pompeï, San Vitale (Festschrift Strzyg.) Palestina (Wulff Altchr. Bildwerke I 1595—1602) Fostaat (Syria 1923), Deir es Soerjani. Waarom Migeon Fostaat in de inleiding tot het artikel van Ali Bahgat Bei „aussi du IXe siècle" noemt, is niet duidelijk, tenzij de opgravingen in het kwartier van El-Askar of dat van El-Katai hebben plaatsgehad, hetgeen niet uit het artikel blijkt. Evenmin is het mij, na eene nauwkeurige lezing van Oriens Christianus I, 371 en M'chatta 341/2, klaar kunnen worden, weshalve Moses van Nisibis, voor wiens kunstliefde Baumstark O. Chr. I, 368 geene aanwijzingen hoegenaamd heeft kunnen ontdekken, tot opsmukking van zijn klooster te Deir es Soerjani, stuc-werkers uit Mesopotamië zou hebben laten komen.

Verg. de versiering van de vruchten op het stuc-paneel van Deir es S., Alt.-Iran 210, fig. 176 met een motief op een grieksch MS., ouder dan de 8e eeuw, Haseloff cod. purp. rossan. p. 45, fig. 2.
De door Saladin Manuel 91 gepropageerde mesopotamische herkomst van den christelijken architekt der moskee van Ahmad Ibn Toeloen kan na doorlezing van Makrizi's tekst in het Boek der landstreken, (Khitat, Bulak ed. 1853 II, 265—269) geen stand meer houden.
Ahmad wilde 300 zuilen in de moskee hebben, doch moest hiervan afzien. De christen die in de gevangenis zat, alleen omdat het paard van Ahmad gestruikeld was over of door een hoop cement, en reeds eerder voor hem had gebouwd (een put), verschafte hem toen een plan, waarmee hij zijn vrijheid en 100.000 dinaren verdiende. Het is evident dat de christen een doodgewone Copt was. Zie Corbett, J. R. A. S. 23 (1891), 531—539.
Al zijn nu *wellicht* die moskee en haar minaret naar die van Samarra gebouwd, waar Ahmad was grootgebracht, daarom behoeven de stuc-decoratie's nog geenszins op de mesopotamische geïnspireerd te zijn. Kende niet de moskee van Amr reeds stuccobekleeding, in 673 A. D. aangebracht, en was ook deze moskee niet van al dan niet gebakken klei gebouwd? Zie Corbett, J. R. A. S. 22 (1890), p. 767, 771.
Daartegenover stuc-decor van alexandrijnschen stijl uit de 1e—2e eeuw A. D. in Salihiyya, Sarre Keramik, pl. 4 n°. 1—3, p. 8.
Aan het probleem van het goudluster paart zich dat van de tinglazuur, waarop het is aangebracht. Het staat wel vast, dat deze opake, in den regel witte verglazing gedurende een geruimen tijd in onbruik is geraakt, om waarschijnlijk sedert de 9e eeuw (?) weder toegepast te worden. Zie noot 3.
Niet alleen als fond voor een versiering in de metaalluster. Pézard reproduceert op pl. 102 en vlg. een heele groep van faïence, waarop het ornament in blauw, bruin, geel, groen en paars is geschilderd. Sommige stukken heeft de expeditie de Morgan zelf in Susa opgegraven, andere zouden uit Rhagès stammen.
Pézard pl. 102 vertoont een niet te miskennen verwantschap met weefsels afgebeeld bij Kendrick nos. 168 en 176, pl. 24/5, grooter dan met een Sassanidisch zegel, Horn en Steindorff, Sass. Siegelsteine 1891, pl. IV, no. 1483; Pézard pl. 107 uit Susa siert de bekende Syrische granaatappel, die echter ook welig te Samarra tiert, Herzfeld Samarra I, Orn. 224.
Altmann vertelt van scherven uit Pergamon, kenmerkend door hun dunnen wand en fijne kleuren. „Bijzonder in trek zijn *wit* en *violet* . . . . In den arabischen tijd voeren fragmenten van aardewerk, met *witte*, licht afspringende glazuur met *blauwe* strepen". Athen. Mitt. 1904, 207. Is dit faïence?
N°. 11. De gegevens zijn nog geenszins zoo volledig, dat men tot het trekken van een conclusie inzake de plaats van wederopleving der tinglazuur gerechtigd is.
Zie over het Rhagès-type Blochet Mon. Piot, t. 23 (1918—19) p. 139, 147—149 en Peintures MSS. orientaux B. N. p. 4, n.; 6, n. De schr. knoopt aan het volgens hem geleidelijk minder voorkomen van den nimbus eene theorie nopens de dateering vast, waartegen de monumenten zich n. b. m. verzetten. Zie over den stralenkrans nog Pézard, p. 139.
Goud. O. v. Falke heeft reeds opgemerkt, dat dit decoratieve element en zijn wijze van aanbrengen zeker van de Byzantijnen is afgezien, bij wie Theophilus (± 1100) het reeds heeft opgemerkt en beschreven. Zie: Ebersolt, Cat. poteries byzant. mus. de Constantinople, 1910, nos. 151—152. Vermoedelijk is het een oeroud recept, dat van de Attische ceramiek van de 4e eeuw v. Chr., via de ptolemaeische faïence (v. Bissing Faïencegefässe, no. 18027, p. XXVIII) en het goudémail glas zich tot de middeleeuwen ononderbroken heeft gehandhaafd. Blijkens de talrijke, in
N°. 12. Milete gevonden fragmenten, werd deze versiering ook door de klein-aziatische ceramisten tijdens de heerschappij der Saldjoekiden aangewend. Zie Altmann Athen. Mitt. 1904, p. 207.
De scherf in het K. Fr. Mus. afgeb. A. B. 33 ('09), kol. 5/6, fig. 5. Hetzelfde geometr. decor op de vaas Cat. München
N°. 13. II, pl. 98; dezelfde cypressen, ibidem, pl. 108 en bij Rivière, pl. 38; de poppetjes bij G. Ch. Pier, Cat. pottery etc. Metr.
N°. 15. Mus. N. Y., 1911, n°. 1939 tegenover p. 284.
Cf. het ornament van Pézard, pl. 81, 2.
N°. 18. Zie v. Falke. Majolica, 2e druk, p. 30/1, 21, 26.
Vergelijk den tegel afgebeeld Burl. Mag. XV (1909) pl. 1, no. 2 tegenover p. 382.
Natuurlijk kunnen wij hier, gelijk Kisa terecht ten aanzien van het aan den Rijn vervaardigde emailglas opmerkte, den invloed van de barbotinetechniek niet geheel uitschakelen.
Een geëmailleerd syrisch bekertje (glas) in het Antiquarium te Berlijn plaatst Zahn A.B. 35, 116, fig. 56 reeds in den islamischen tijd. Het ongetwijfeld aan de textielen ontleende net-motief vergelijke men echter met het patroon van het kleed van S. Cecilia op de schildering in hare crypt in de S. Calixtus catacombe (de Rossi) 5e eeuw.
N°. 19. Een — veel vroegere — terra cotta kan in het Br. Mus. (Ham. Bell, Burl. Mag. 26 (1914), p. 10 heeft eveneens een soortgelijk ornament onder het oor, t. w. „a vase with two vine branches rising from it."
Kruis. Zie Wulff Altchr. Bildw. I, 195, pl. 33, 39, 44. Ornament. Zie Wulff ibidem II, pl. 20, no. 2041; pl. 24, no. 2125.
Groep bij Smirnof, Oostersch zilverwerk, pl. 18—20, 69, 114, nos. 42, 44/5, 46/7, 120, 286.
Voor de figuur op no. 42 cf. den maangod op een munt van Hooerkes (1e helft 2e eeuw A. D.), Br. Mus. Cat. Ind. Coins: Greek a. scythic kings Bactria etc. 1886, pl. 27, 17.
De vierarmige godheid op een tijger Smirnof no. 43, niet tot deze groep behoorend, te vergelijken met het type van Lakchmi (2 armen) op een munt van Samudragupta AD 335—80. B. M. Cat. of the Gupta dynasties by John Allan 1914, pl. III, 1 vlg. V. Index V, p. 172/3.
N°. 20. Radiaal bloemblad-decor. Zie b.v. Strzyg. Cat. Kopt. Kunst no. 9042. Punten tusschen de bladeinden. Op een scherf van alexand. faïence Ann. Inst 1882 pl. 37 no. 3; Edgar Cat. Mus. du Caire Greek vases Nos. 26301, 26304, pl. 24; op de vaas die eene zijde van de pijlers van Acre siert.
De Amsterdamsche vijzel bij Migeon Manuel fig. 158; cf. nog het exemplaar in het Metropol. Mus., New-York, Cohn—Wiener, Kunstgew. des Ostens, p. 115.

Addenda.

N°. 10. Van de groep goudlusterschotels, gedecoreerd met personages, waarvan neus en oogen à la byzantine geschilderd zijn, hooren Pézard pl. 115—6—7 bij elkaar. Zij doen een zittende figuur zien, waarvan een op 116 met over elkaar gekruiste beenen, spelende op een snaarinstrument. Pézard p. 138/9. Een zoodanige figuur komt ook voor op de waarschijnlijk vroeg-arabische zilveren schotels Sarre Kunst alten Perser pl. 109/110. Hadden neus en oogen niet een westerschen trek, dan was de ceramische groep dus zeer wel in overeenstemming te brengen met de vroeg-arabische mesopotamische of perzische kunst. Er is nog een ander detail, de haardracht op pl. 115. Ik meen hier verwantschappen te moeten zien met die van Theodora (?), afgebeeld op het ivoren paneel in de Bargello, en van Ariadne,

beide in ieder geval 1e helft 6e eeuw. Delbrück Röm. Mitt. 28 (1913), p. 341, 338 (pl. 18), tenslotte met die van het rechter figuurtje op een weefsel Errera n°. 83, eveneens in de 6e eeuw gedateerd.
Want men moet niet vergeten, dat deze, indische (?) wijze van zitten, ook vroeg in de westersche kunst voorkomt. Op het ivoren kistje in Darmstadt, volgens Graeven Bonner Jahrb. H. 108/9, 271 vlg. Siciliaansch, doet zich, naar schrijvers meening aan weefsels ontleend, een dergelijk poppetje voor, doch naakt. Schr. wijst op het sassanidisch karakter van den leeuwentroon en van de achter de figuur wapperende linten. En dan op een veel vroegere zilveren schotel in de Ermitage, waarvan het emblema een gevleugelden Eros doet zien, in dezelfde houding op den rug van een leeuw op het snaarinstrument tokkelend (afgeb. bij Smirnof pl. 59, n°. 93 en bij Odobesco Petrossa I, fig. 207b). Nu wil men hier een sassanidisch kunstwerk in zien, doch waarom? Het aanbrengen van de versiering op het embleem en op den rand (fauna) doen onmiddellijk denken aan een anderen schotel, die in het midden den Nilometer vertoont, en op den rand de dieren in den Nijl woonachtig. In een van zijn Répertoires heeft Sal. Reinach dan ook beide voorwerpen naast elkaar gereproduceerd. Ook behoort nog tot deze categorie de looden schaal Leclercq man. arch. chrét. II, 571 = de Rossi Bull. arch. crist. 1879, pl. 11, p. 133/4, door den eersten in de 3e eeuw gedateerd.
Stephani in Compte rendu 1881/3, pl. 2, n°. 10, p. 52—59 Smirnof 93 besprekend, en sassanidisch achtend, wijst niettemin op het vele voorkomen van Eros op den leeuw in de Grieksche kunst, en van het snaarinstrument op romeinsche sarcophagen van de 2e—3e eeuwen A. D.
De houding van de beenen is bij staande figuren aan de coptische kunst gansch niet vreemd, en komt bij een zittende, nog wel musiceerende figuur, blijkens Wulff Altchr. Bildw. I n°. 70 Akhmim ook wel voor.
Verg. nog ibidem n°. 1490 en den zittenden Jonah op de schaal van Podgoriza, Wulff, Altchr. und byz. Kunst I, 70.
Zou het ontbreken van de keur-stempels voldoende zijn om den maker van dit voorwerp uit het oost-romeinsche rijk te bannen?
De frontale houding met gekruiste beenen schijnt, in het Oosten, eerst in arabischen tijd bij de uitbeelding van vorsten en Godheden aangewend te zijn. Vergelijk met Sarre 109/110, Dalton Ox. Treas. n°. 188, pl. 25 en den bekenden schotel van Klimowa.
Stellen nu de personages op Pézard 115—116—117 slechts gewone muzikanten voor?
De op 116 voorkomende woorden in koefisch schrift lichten hierover niet nader in. Of zou men hier reeds (9e eeuw) voorstellingen van planeten mogen zien? Cf. Saxl Planetendarstellungen, Islam III (1912) p. 151 vlg., waar ook de Klimowa-schotel is afgebeeld.

De reproducties van Nos. 2, 5, 8, 10, 16 zijn gemaakt naar photo's van Julius Oppenheim.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij N. V. MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG V, No. 2. FEBRUARI 1925 AFLEVERING XI

INHOUD VAN DIT NUMMER.

Dr. H. E. van Gelder: Een stuk vroeg-Nederlandsche Majolica (c. 1620). 1 Afbeelding . . . . pag. 177
Mr. H. C. Gallois: Van een oud Poppenhuis. 11 Afbeeldingen . . . . „ 179
Dr. G. Knuttel Wzn.: Het Museum voor Moderne Kunst. 8 Afbeeldingen. . . . . „ 195

Een stuk vroeg-Nederlandsche Majolica (c. 1620).

DEZE schotel werd onlangs verworven, als een zeldzaam en uitermate fraai staal van onze vroeg-Nederlandsche majolica. Wat haar bijzonder onderscheidt is niet alleen de gaafheid, maar vooral de nog geheel frisch gebleven, sterke kleuren, waarvan het diepe blauw in den rand domineert. Terwijl de meeste stukken, uit deze periode en door de inwerking van vochten en zuren in den grond hun ouden glans zijn kwijtgeraakt, straalt deze schotel even fel als zij het ooit heeft gedaan. Het toeval is hem door drie eeuwen heen genadig geweest.

De afbeelding ontslaat mij van eene beschrijving. Slechts dien ik den forschen zwier te vermelden, waarmede de kleuren opgezet en de lijnen getrokken zijn van de aan Chineesche motieven ontleende ornamentatie van den rand. Zonder aarzeling, zonder verfijning ook, maar met die grootscheepsche breedheid en eenvoudigen durf, welke het ras eigen was, dat onze gouden eeuw voorbereidde. Een eenvoudige pottenbakker of schilder, zonder eenige pretensie maar met levenslust en aangeboren kleurenzin, moeten wij er erkentelijk voor zijn.

Waar hij arbeidde? Wat kunnen wij anders dan gissen in deze zoo uiterst onbekende materie, waar wij alleen omtrent de herkomst van enkele specimina van Rotterdamsch werk bepaald zekerheid hebben? De samenvoeging van de Chineesche motieven met de zuiver Hollandsche brengt ons terstond twee andere veel kleinere schotels in herinnering, waarvan een met een Madonna met kind in het medaillon in het museum Lambert van Meerten is en de andere, — die evenals onze schotel een huizengroep laat zien — in het Nederlandsch museum. Over de herkomst dezer schotels en van enkele fragmenten, die er ten nauwste mede samenhangen denkt men verschillend. Ga ik met mijne intuïtie te rade dan gis ik voor onze schotel: Amsterdam. Maar laten de ceramiekliefhebbers haar komen zien en ook hun gissingen te berde brengen.

Deze schotel is in ieder geval de kennismaking overwaard.

VAN GELDER.

Het Poppenhuis.
De deuren geopend en na wegneming der glasruiten.

Stoel, wasch- en turf-mand van gevlochten riet.

Van een oud Poppenhuis.

DOOR een gunstigen samenloop van omstandigheden en de medewerking van de erfgenamen, heeft het Gemeentemuseum uit de nalatenschap van wijlen den Heer H. J. van Mierop een oud poppenhuis verworven, eene aanwinst, waarmede de gemeente gelukgewenscht mag worden.

Immers oude poppenhuizen zijn zeldzaam, en dan, het Haagsche is, met zijn overvloedige en rijke meubleering in uitmuntenden toestand. Het is haast een wonder, dat zulk een, vergelijkenderwijs gesproken, uitnemend specimen in ons kleine landje niet meer bekend is geweest. De in 1909 bekende poppenhuizen werden in dat jaar door den druk voor het groote publiek toegankelijk gemaakt. Het zijn er vijf, dat in het Utrechtsch museum, de twee in het Nederl. Museum te Amsterdam, en de exemplaren in het bezit der familie's van Tienhoven en Blaauw, welke in „Het Oud-Hollandsch huis" door wijlen S. Muller Fzn. en prof. W. Vogelsang op voortreffelijke wijze bestudeerd en gereproduceerd zijn.

Uit dit materiaal blijkt, dat ook in Holland, in het laatste kwart van de 17de eeuw de liefhebberij ontstond, om zoo getrouw en zoo luxueus mogelijk, poppenhuizen in te richten naar het werkelijke beeld van het toenmalige patriciërs-huisinterieur. De kunst- en cultuur-historische beteekenis van de poppenhuizen, welke het nageslacht tot in de kleinste details inlichten omtrent het dagelijksch leven en de binnenhuissierkunst onzer voorouders, is dus moeilijk te loochenen.

Geplaatst in een groot wortelnotenhouten kabinet, bestaat het uit negen vertrekken, over drie verdiepingen verdeeld.

Kunstzaal.	Zolder.	Kinderkamer.
Heerenkamer of Muziekzaal.	Vestibule.	Porceleinkamer.
Kraamkamer.	Tuin.	Keuken.

De lezer denke zich dit complex in een dier deftige dubbele patriciërshuizen, streng symmetrisch van bouw, met een hooge stoep en een onderverdieping, zich nog spiegelend in het stille water van de Amsterdamsche grachten. Hij wane zich dus aan den voorkant van een zoodanige huizinge en veronachtzame den buitenmuur; hij vrage niet waar is de eetkamer, noch make hij zich bezorgd over de witte en stille kraamvrouw, in het kille onderhuis.

De eetkamer is natuurlijk aan den tuinkant. Van den tuin gesproken, ieder begrijpt, dat hij niet binnenin, doch achter het huis behoort.

Een van de charme's van dit poppenhuis is de volledigheid, waarmede wij over zijn geschiedenis zijn ingelicht. Bij den inboedel behooren nl. twee schrifturen, en een perkamenten rolgordijntje, dat, voorzien van een rijmpje, vroeger vóór de vestibule hing. Boven het

rijmpje — een gedicht mag het niet geheeten worden, deze metrische vermaning aan de bezichtigers om toch vooral de handen thuis te houden — staat een schamel gekleede nymph, leunend op een cartouche waarin een alliantie-wapen, het schild van den man drie molenijzers bevattend, het vrouwe-wapen een klimmende leeuw naar links, houdende in zijn voorpooten een gril of rooster. De geschriften zijn : een eenvoudig ingebonden notitieboekje en een inventaris, beide uit de 18e eeuw.
De wapens en het kasboekje, en de herkomst van het poppenhuis stelden tenslotte den archivaris van Amsterdam [1]) in staat, zijn volledige doopceel te lichten.
Ik wil den lezer niet vermoeien met lange testamenten en niet kortere inventarissen, met uittreksels van huwelijks-, doop- en begraafregisters. Hier volgen, uit die „vieux papiers", de levensloop van het „kabinet", de namen van zijn respectieve bezitsters.
Op den zestienden Februari 1721 trouwde te Amsterdam, Jacob Ploos van Amstel met Sara Rothé. In 1743 kochten zij, blijkbaar op eene veiling, in het logement „De Keizerskroon" aldaar drie poppenhuizen, waarvan de mooiste vertrekken dienden tot inrichting van een nieuw „cabinet van glat wortelhout", in hetzelfde jaar voor hen vervaardigd.
Mevrouw Ploos van Amstel stierf 9 Sept. 1751 kinderloos, en toen haar echtgenoot negen jaar later volgde, werd het poppenhuis toegewezen aan zijn nichtje, Juffrouw Willemina Antonia Erbervelt, de dochter van Abraham Erbervelt en zijn zuster Cornelia Ploos van Amstel te Rotterdam. Aldus kwam het „Nooteboome Poppen- of Konst-Cabinet, uit de binnenkamer van het Huis, bij hem (Jac. P. v. A.) bewoont geweest zijnde, met alles wat daer in is, tot de kleine Huishouding behoorende" in de Maasstad.
Mej. Erbervelt huwt in 1766 met Mr. Dirk Lodewijk van Cattenburg uit den Haag, en het zijn hun wapens, welke boven het rijmpje staan. Het dochtertje, dat hun twee jaar later geboren werd, en Cornelia Margaretha Willemina heette, huwde in 1788 met Mr. Isaac Nicolaas Johan van Mierop, in wiens familie het poppenhuis sedert gebleven is.
In zijn tegenwoordigen, zooals gezegd, uitnemenden toestand, de enkele onbeduidende bijvoegingen en wijzigingen buiten beschouwing gelaten, is het poppenhuis dus Amsterdamsch.
Volgt thans de inhoud van Notitieboekje en, voor zoover noodig van den Inventaris. Mocht de oude spelling soms moeilijkheden baren, zoo wordt in overweging gegeven, het onbegrepen woord hardop te lezen, en den klemtoon achtereenvolgens op de verschillende lettergrepen te leggen. De schrijver(-fster) van den „Inventaris" hield niet van korte klinkers. Hij (zij) gewaagt van een „maat", een „trekpootie" enz.
Aldus dan bericht mevr. Sarah Ploos van Amstel, geb. Rothé :

"Notitieboekje van het geen ons het Cabinet
No. 3 van veranderen kost en waartoe wij door
Jan Meyjer een nieuwe hebben laate maaken
in het jaar 1743

Den 28 October 1743 is een nieuwe cabinet tot het Poppehuys-cieraat tuys gekoome sijnde van glat wortelhout, en, aan Jan Meyjer volgens reekeng daar voor betaalt *f* 230:— in dit cabinet syn de beste vertrekken uyt het cabinet no. 3 geplaatst als ook de geschilderde- en porselijnkaamer uyt het cabinet No. 2 en de voornaamste meubelen en raaretijtjes die in de drie cabinette geweest sijn, die wij den 11 April 1743 in de Keyserskroon gekogt hadden. Nog door Jan Meyjer een kasje laate maake dat tot een voorhuys in dit cabinet geplaast is, met een trap daarin, en een boog die een portaal verbeelt, en voor dat kasje met het hout aan hem betaalt *f* 5:— dit voorhuys en gank is door Mr. Buttener geschil(dert) als of die gestikkedoort was, en veyf deuren daarin geschildert als glat hout, en de cousijne gemarmort en de vloer meeden als wit marmor geschildert, en hem daarvoor betaalt *f* 25:— in dit voorhuys of gank leyt een lange maat die wij geweeven hebben."

Jurriaan Buttner, uit Kiel, werd in 1743 burger van Amsterdam. In 1737 had hij voor de familie Ploos van Amstel een portretgroep geschilderd, welk schilderij nog bestaat.
Blijkens een ander gedateerd en gesigneerd stuk was hij nog in 1759 als schilder werkzaam.

"In dit voorhuys staat een orlosekasje van glat hout mede door Meyjer gemaakt, en aan hem daar voor (met het kooperwerk dat daar aan is) betaalt f 4 : 16. In dit boovestaande kasje leyt een klijn gout sakorlosetje met een dito kettinkje daaraan mijn man heeft aan dhr. Burrius voor dat orlosetje betaalt f 28 : — het gout dat aan dit orlosetje en kettinkje is weegt volgens

[1]) Voor hunne vriendelijke medewerking in dezen ben ik den Heeren Breen, Wiersum, en Thomassen à Thuessink van der Hoop ten zeerste erkentelijk.

de notitie van neef Sas ruym een loot en het loot is f 20 gulde volgens sijn seggen waardig. In dit voorhuys hangt een lantarentje daar ik aan ten ham voor betaalt heb f 4 : — : boove dit lantarentje is een silver sterretje daar het met een wit sijde koortje aan hangt. Ook leyt vooraan een genaat voetmatje dat in het cabinet no. 1 geweest is. Nog staat in dit voorhuys een meyt die een kintje aan de leybant heeft. Dit kintje is geheel nieuw en door ons verklit en kost van vermaake f 1 : — : dit kintje heeft een heel konstig gemaakt gout belletje onder met een christaal, en een gout kettinkje om het lijf aan."

Het kindje met den leiband bevindt zich thans op de kinderkamer. Er is alle reden aan te nemen, dat de baby in de gang de jonggeborene is, die volgens het boekje in de armen van de min moest liggen. Het curieuse verschijnsel van de groep: meid — leiband — kind, hier, eertijds in het oudste poppenhuis van het Nederl. Mus., en in het Utrechtsche, zal wel hierdoor te verklaren zijn, dat de drie poppenhuizen waarschijnlijk alle van Amsterdamsche makelij zijn.

„Dit hier voorstaande goud belletje heeft te voren een poppetje in het cabienet no. 1 aangehat. Nog stondt in dit voorhuys een fraay porstelijn hontje dat ook te voore in het cabienet no. 1 geweest is.
Terseijde dit voorhuys is de geschilderde kaamer geplaast, dog ik heb door Jan Meijer daar toe een nieuwe kast laate maake daar die stukke in staan met een schoorsteen daar in, en daar voor aan hem betaalt *f* 10.—
N.B. deese geschilderde camer is te voore in het cabinet no. 2 geweest.
Aan Monsr. Buttener voor het schildere van een plafon met ornament en gecoepelt in de geschilderde kaamer, en voor het schoonmaake van de schilderijje en daar een plint als sakkerdaane hout om geschildert, als meede een tapijt op de vloer, en de schoorsteenmantel gemormerd en daar saame betaalt *f* 20 : —
In deese geschilderde kaam(er) staat de clavesinbaal die te voore in het cabienet no. 3 gestaan heeft, dog die is door Mon^{r}. Buttener in het geheel opgeschild(erd) en hem daarvoor betaalt *f* 1 : — aan ten ham een lessenaar laate maake van blik, soo als men altijt op een clavesinbaal gebruyt *f* — : 10 aan hem daar voor betaalt".

Het woord „Sakkerdaane", komt bij ons in de 17e en 18e eeuw voor; volgens Halma is „le bois de sacredan un certain bois dur qui vient des grandes Indes." „Sekoeppie" is soucoupe, d.w.z. een schenk- of presenteerblad.

"Op dit clavesinbaal lessenaart(j)e, leyt een musiekboek, en in een laatje van een taafeltje in die selfde kaamer leggen nog drie dito musiekboekjes en twee fluyten. En nog is in deese kaamer een silvert fioeltjen dat ook door Mr. Buttener geschildert is alsof het van hout was daar ik hem voor betaalt heb f — : 10 : — nog is in deese kaamer of musieksaal, een fiool de gamben; alle deese musiekboeke en instrumente sijn te voore in het cabienet no. 3 geweest. Als ook de in deese kaamer hange aan witte seyde strikjes ses silverde arremblaaker waar van vier te voore in het cabienet n^{0}. 2 geweest syn, en de ander twee heb ik daar bij laate maaken en kosten met het fatsoen f 7 : 18. In deese kaamer staat een glat nieuwmoodis taafeltje met een laatje daarin. In dit laatje legge behalve de boekjes en fluyte hier voor gemelt, nog eenig spellen kaartjes, ik heb aan de knegt van Meyjer voor het maake van dit taafeltje betaalt f 1 : 2 : —. Nog is in deese kaamer een taafeltje van binne met een verkeerbort daar in."

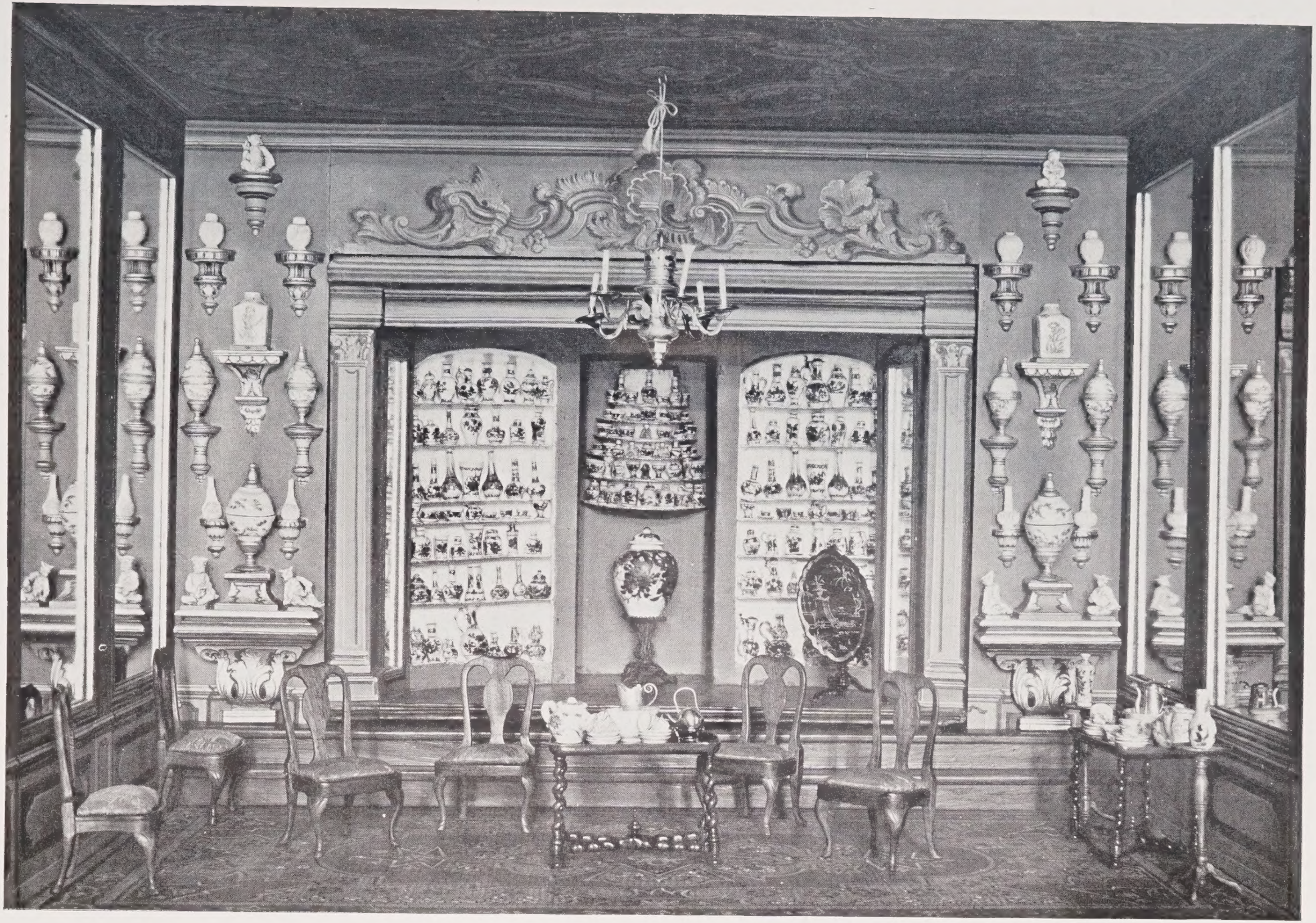
Een „verkeerbort" is, zooals men weet, een trictracbord.

"Dit taafeltje heeft tevoore in het cabinet n^{0}. 3 gestaan en was stukken; ik heb het door de knegt van Meyjer laate verstelle en een nieuwt blaatje daarop, en daar voor aan hem betaalt f 1 : 4 : — op dit taafeltje staat een nieuwmoodis silvert schenkbort met hoeken waarvoor ik aan neef Sas betaalt heb f 2 : 14: Op dit schenkbortje staan 2 roemertjes, 2 kellekjes en twee bierglaasjes te voore in het cabienet n^{0}.(.) geweest, nog staat op dat taafeltje een silverd draadwerkse toebaksdoos een silvert quispedoortje en een dito toebaksconvoortje."

Met meergenoemden neef Sas is ongetwijfeld bedoeld Gijsbert Sas, goudsmid, in 1735 overman van het Amsterdamsch goud- en zilversmidsgilde, en in 1743 57 jaar oud. (Meded. v. d. heer Breen). De „draatwerkse" tabaksdoos is met het zgn. filigrain versierd (zie afb. op blz. 192).

"Nog staat op dat taafeltje een fraay kannetje met een gout litje daarop en een groen glaase flesje met een gout stopje daar op, en vier toebakspijp(en).

De Heerenkamer.



De Porseleinkamer.

Dit boove staande en de drie hier voor staande stukjes silver poppegoet en glaasjes, sijn te voore in het cabienet no. 2 geweest. Nog staan in de hoeke van die selfde kaamer twee speeltaafeltjes met blaatjes over kooninijn steek genaayt, ik heb door van Deijl hiertoe twee gladde voetjes laate maake en daarvoor aan hem betaalt f 2 : —. Voor het opplakke en passement betaalt f — : 6 : —. Nog staan in deese kaamer 6 engelse stoeltjes met root fluweelbekleet a 45 st. het stuk f 13 : 10 Op twee van deese stoeltjes sitte twee wasse poppetjes die Boodenaar gemaakt heeft en die behalve de kleeren mij kosten f 3 : — deese poppetjes sijn als heeren gekleet door Sr. Castang. Nog staan in deese kamer twee ivoore gerredons als glat houte geschildert die mij koste f 1 : 10 en staan naast de middeltaafel.
Dit is al wat in deese sijkaamer is en soo ik daar verandering in mogt maake, sal het met een blaatje hiertussen gemelt werden".

Het tweede poppenhuis, of in ieder geval de daaruit overgenomen, met liefelijke landschappen beschilderde wanden in de heerenkamer moeten uit het laatst van de 17e of uit het allereerste begin van de 18e eeuw dateeren. De uit hetzelfde poppenhuis komende vier zilveren wandarmen zijn zeker zeventiende-eeuwsch.

"In de andere sij kaamer is de porselijnkaamer (dat een klijn hallef rond kasje was) geplaast. Dit kasje is te voore in het cabienet n°. 2 geweest. Ik heb door Jan Meyje een groote kast tot een seijkaamer laate maake daar op een trapje dit klijne kasje midde in staat. Ter seijde agttien cardoese en vier groote spiegel leijsten en lambrieseering. Ik heb voor het maake van dit houtwerk betaalt f 10 : — Deese kaamer is door Mr. Buttener geschildert, de solder met een ordienaament en een tapeyt op de vloer, en voors de geheele postelijn kaamer als de spiegellijste en lambrieseering en de 18 cardoese, selidongroen met gout geschildert en het middelste kasje en pieramiedetje, dat te voore root geschildert was, wit gemaakt, en daarvoor met het gout f 21 : 15 aan Mr. Buttener betaalt.
In het midde van deese porselijnkaamer hangt aan een witte seyde koort, een silverde kerkkroontje met neege arrempjes en blaakertjes dat te voore in het voorhuys van het cabienet n°. (.) gehange heeft. En in deese kaamer staan vier engelse stoeltjes ter weedersijde van de kaamer met geele sattijne sittinkjes; die stoeltjes koste ons 45st. het stuk is f 9 : — : —
Tusse die stoeltjes staan ter weedersijden twee fraaje swarte ivoore spiegeltaafeltjes daarop staan twee klijne japanse thee of trekpotjes twee dito spoelkommetjes.
Deese vier stuks porselijn heb ik lang voor mijn trouwen gehat, en is mijn speelgoet geweest, nog staan op die twee tafeltjes 12 ivoore theekopjes en schooteltjes en twee suykerschooteltjes met voetjes daaronder, deese kopjes en schooteltjes syn door Mr. Buttener geschildert alsof het Japans porselijn was, en daar voor aan hem a 2 st. het stuk betaalt f 2 : 12 : —
En aan Louwrens Soon voor de ivoore taafeltjes en de kopjes en schooteltjes en suykerschooteltjes die daar op staan f 12 : 16 aan hem betaalt.
Nog door Louwrens som laate draaye vier groote, poppespoelkommetjes en 8 wat klijnder, het stuk a 5 st. door malkander f 3 : —
Deese 12 ivoore spoelkommetjes syn door Mr. Buttener geschildert alsof het Japansch porselijn was, en daarvoor aan hem a 2 st. het stuk betaalt f 1 : 4
Ik heb tot deese hiervoor staande twaalef spoelkomme, 6 voetjes, 6 dito ronde houte blaatjes en 6 knopjes laate draaje en koste f 1 : 16
En aan Mr. Buttener voor het vergulde van die 6 voetjes, blaatjes, en knopjes a 2 st. het stuk betaalt f 1 : 16
Hier tusse leggen deese spoelkommetjes en verbeelde nieuw. De twee stelletjes die op ses cardoesjes ter sijde van het porselijn-kaamertje staan. Nog staan op twee cardoesjes twee vierkante opregte Japanse flesjes, die ik lang voor mijn trouwen gehat heb, en nog staat op verscheyde cardosjes, ter sijde de porselijnkaamer dit volgende goet.
Ses heele fraaje witte porselijnen beeltjes, vier witte bagijnepotjes met opwerk, en vier witte flesjes met lange halsjes. Deese 14 stuks syn te voore in het cabienet n°. 2 geweest, en in het midde van het hallef ronde porselijn- kaamertje staat een seer fraay van schilpat gemaakt cabienetje met silverde henkseltjes en slootje. Hierin is een groot, en vier klijne laatjes daar in leggen alderlij hoorentjes en chelpjes, en in een laatje verschijde steentjes in was geset. Op dit cabinetje is een pieramidetje daar ses hoog boove malkander dit volgende goet op staat, als op de eerste trap staat een trekpotje, een teebosje, twee mellikkannetjes, en nog een kannetje met een oortje, en vier klijne kommetjes, sijnde saame 9 stuks.
Op de tweede trap staat in het midde een heel klijn fraay gemaakt olifantje, twee bekertjes, drie schaaltjes met voetjes daar onder, en drie kommetjes en een heel klijn theepotje synde saame

10 stuks. Op de derde trap staat een potje met twee oortjes en drie pootjes daar onder in het midde tersijde twee heele klijne beeltjes, twee trekpotjes, nog een ander potje, en een kommetje, en een kopje met een schooteltje daaronder, sijnde te saame 9 stuks. En op de vierde trap van dat pieramidetje staat dit volgende.
Een heel klijn trekpotje in het midden, en vier klijne kommetjes, en nog vier kopjes met schooteltjes daaronder, synde tesaame 18 stuks, de kopjes en schooteltjes ider appart getelt.
Op de veijfde trap staat een heel klijn beeltje in het midden, vier kommetjes en twee kopjes met schooteltjes daaronder, en nog een kopje, synde te saame 10 stuks.
Op de sesde of laaste trap staat in het midde een bloempotje met twee oortjes, twee flesjes met lange halsjes, en twee melikkannetjes en vier kopjes daartussen, synde te same 9 stuks.
In het half ront aan weedersijden, sijn aan ider sij, seeve hoog op blikke plankjes dit volgende:
Ter regtersijde, porselijn of glaswerk, van het schildpadde cabienetje geplaast, als op het eerste plankje staan twee kannetjes met silverde litjes daar op, en in het midden een flesje of kannetje met een oor en tuyt en twee flesjes met lange halse sijnde tesaame 5 stuks.
Op de tweede plank staat in het midde een theeketeltje, ter sijden twee flesjes, twee theebosjes, en ook twee flesjes met lange halsjes sijnde saame 7 stuks.
Op het derden plankje staat in het midde een theebosje met rondehoekke en een silvert stopje daarop, twee flesjes, twee bosjes, en twee potjes, sijnde saame 7 stuks.
Op het vierde plankje staat in het midden een heel klijn trekpotje, vier kopjes met schooteltjes daaronder, en 4 kommetjes, sijnde tesaame 13 stuks.
Op het vijfde plankje staan drie doofpotjes twee flesjes, en twee kannetjes met oortjes sijnde tesaame seeve stuks, En op het sesde plankje staat in het midden een bloempotje met twee oortjes en groot, en twee wat klynder doofpotjes, en twee flesjes en een melikkan (netje), synde tesaame 7 stuks. Op het seevende of laaste plankje staat in het mid(den) een flesje met een oor en tuytje, twee groote beekertjes en twee groote en een klyn flesje, en een suykerschaal, synde te saame 7 stuks, soo dat het geheel op de seeve plankjes van het half rondt aan de eene sij staan drie en vijftig stuks porselijn of nagemaakt van glaswerk, en aan de andere sij, naast het schildpadde cabienetje, staan ook op de seeve planke, is een half rondt eeve veel stuks blaauw porselijn of konstig nagemaakt van glaswerk, meest deselfde soort van kannetjes en flesjes, en dus te saamen 106 stuks.
En op het pieramidetje boove het schildpadde cabienet staan in het geheel 60 stuks gelijk alles hiervoor gesien kan werde(n).
Als men nieuw de 166 stuks (die hier voor staan) en de ses witte beeltjes ende 4 witte bagijnepotjes en de 4 witte flesjes sijnde nog 14 stuks met het bovenstaande saame 180 stuks, ik seggen dan, als men nieuw dit goet maar een schelling het stuk waardig reekende soude het bedraag f 54 guldens (zijn), hoewel ik verseek(erd) ben, dat dit goet veel meer als eens soo veel het stuk gekost heeft). En nieuw sijn nog silvere litjes op kannetjes en stopjes op flesjes, die ik ook niet reeken, want ik heb maar uyt liefhebberij eens willen optellen, hoe veel stuks in dit klijne porselijnkaamer(tje) geweest is, hier p^r memorie.
Verder sijn in deese porselijn caamer geen poppetjes of ander goet, als hier voor genoteert is, als alleen sijn voor ter sijden vier groote verfoelide spiegelglaase, en in het klijne twee klijne dito glaasjes geset, dat mij te saame gekost heeft f 4 : 10".

Deze porseleinkamer, als geheel eene creatie van mevr. Ploos van Amstel, ziet er werkelijk alleraardigst uit. De beschaafde celadon (= zachtblauwgroene) toon van de wanden harmonieert zeer wel met het rood van het zgn. „melk en bloed" en het blauw van de vele stukjes glazen namaak blauw en wit porselein.
De plaatsing van deze vèr-oostersche ceramiek op de „cardoesen" (console's) doet dadelijk aan de ornamentprenten van Daniël Marot denken (1701—1702), doch daar onze landgenooten reeds lang vóór Marot eene groote lief hebberij voor porselein aan den dag legden, mag het twijfelachtig heeten of Marot de schepper van deze wijze van opstellen was, dan wel een in deze landen gebruikelijke op zijn manier ver- of omgewerkt heeft.
Over Marot sprekende, vraag ik een oogenblik de aandacht voor het zilveren „kerkkroontje", thans een uniek verlichtingsartikel in nederlandsch poppenhuizendom, daar het exemplaar in het Utrechtsche huis in 1831 op wederrechtelijke wijze daaruit verwijderd, en, wij vreezen, versmolten werd.
Natuurlijk zijn ons dergelijke kronen in kerken bekend, en het pleit wel voor een in onbruik raken van deze lichtbron in het huiselijk gebruik, dat mevr. Ploos van Amstel er in 1743 een uitsluitend kerkelijk voorwerp in ziet. Want de schilderijen van Steen, P. de Hoogh en Terborg verzekeren de aanwezigheid van den koperen kroon in de burger-woning omstreeks het

midden van de 17de eeuw. Molinier beeldt in Le mobilier français des 17e—18e siècles eenige koperen exemplaren af, in vorm aan het onze verwant, en door den schrijver aan het atelier van Bonlle toegeschreven. Hij vraagt zich af, of deze lustre's niet eerder op de Vlaamsche dan op de Italiaansche kunst geïnspireerd zijn. Ten slotte heeft ook Marot dergelijke modellen van kronen ontworpen en door den druk bekend gemaakt (Ornamentwerk . . . nachgebildet, 1892 pl. 168), waarvan de kerkelijke bestemming zeer twijfelachtig, ja uitgesloten schijnt. Wij veronderstellen, dat Boulle of een andere hof-kunstnijvere van Lodewijk XIV, aangetrokken door de lichtpunten van een Nederlandschen bolkroon, een zoodanige heeft ontworpen naar den te Parijs vigeerenden stijl, en dat dit model verder door Marot in Holland werd geïmporteerd. Het halfronde kastje, in deze kamer op origineele en voordeelige wijze toegepast, maakt eveneens deel uit van het studeervertrek in het poppenhuis der familie Blaauw (Muller-Vogelsang, pl. 39); een levensgroot exemplaar bevindt zich in het museum Lambert van Meerten te Delft (Afgebeeld bij C. H. de Jonge, Holländische Möbel und Raumkunst 1922, pl. 115). Dalen wij thans af naar het onderhuis, dat, volgens het type van huis, waarin dit interieur gedacht is, lager had moeten zijn dan de „bel étage" en de eerste verdieping. Dit correcte verschil in hoogte is in het tweede poppenhuis van het Nederl. Museum en in dat van de familie Blaauw duidelijk te zien (M.-V. pl. 40, 37 en 38). Daar Mevr. Ploos v. Amstel voor de samenstelling van dit haar poppenhuis de kamers van andere gekochte exemplaren bezigde, kon zij niet vasthouden aan de juiste verhoudingen en zijn de kamers in het onderhuis even hoog als de andere.

De „engelsche" stoelen vervaardigd in 1743.

"De kraamkamer volgt nu, en is een kaamer die te voore in het cabinet no. 3 geweest is, en daar uyt gesaagt, en aan Jan Meyjer voor het verstelle van deselve en het maake van een sekereet daar in betaalt f 2 : —
Aan Mr. Buttener voor het opschildere van de lambriseering en de alcoof van binne, en het schilderwerk schoongemaakt f 4 : 10. Deese kamer is seer fraay na de bou(w)order geordoneert: de solder met een blafon en hoeke door van der Plas geschildert, als meede het stukje in de schoorst(een). En de leyst en pilasters van die iteljaansche schoorsteen als marmor geschildert. Op die schoorsteenlijst staat dit volgende porselijn of naagemaakt glaswerk: Als in het midden drie doofpotjes en vier flesjes met lange halsjes, en op de hoeken twee komme met deksels daarop, en nog aan de eene sij een doofpotje en flesje, sijnde saame 11 stuks blaauw porselijn of naagemaakt glaswerk. Beneede in de schoorsteen staat een staande, en leggende koopere plaat en een kooperhaartje met een laa daar onder. En daar samen aan ten Ham voor betaalt f 3 : —
En nog aan dese selven betaalt voor het koopere tangetje en asbeesempje met het setten van het haar in het beesempje f 1 : 4. Die hangt ter sijde van die schoorsteen in de kraamkamer.
Nog aan ten Ham betaalt voor een groengeschildert blikke trommeltje 8 st.
Ik heb van was, klijne poppekanneelkoekjes gemaakt, en die in dit boovestaande trommeltje gedaan, en dit in de kraamkamer geset. Deese kaamer was met vergult pampier bekleet, dat ik daar heb laate of doen, en de selve met rooseroot gewaatert moor laate bekleeden, en voor het bekleede van de selve aan henderik meyjer volgens rekening betaalt f — : 14 : — In deze kraamkaamer staan vier stoeltjes die meede met het selfde moor bekleet sijn, ik heb voor het maake van deese vier stoeltjes a 15 st. het stuk betaalt f 3 : — : — Nog aan Henderik Meyjer voor het bekleede van dese vier stoeltjes a 6 st. het stuk betaalt f 1 : 4 : —.
Onze Rijnier heeft een poppesieke- of kraamstoel gemaakt, die meede met het selfde roose kleur root moor bekleet is, en aan Rijnnier voor het maake van dat sieke stoeltje gegeven f 1 : 4 : —
Aan Henderik Mijjer voor het bekleede van dat siekestoeltje en het maake van een mattrasje daar in betaalt f : 12 : — Nog staat in de alcoof van de kraamkaamer een poppeledicantje. Aan Rijnier voor het maake van het houtwerk van dat ledicantje gegeve f 1 : — Dit is meede met het selfde roose kleur moor bekleet, van binne met witte sey gevoert, de heemel en het agterstuk en de binnevallen van dit lediecantje sijn door Mr. Buttener geschildert alsof die met passemente belijt waaren, en hem daarvoor betaalt f 2 : — : — Aan Henderik Meyjer voor het opplakke van de heemel, en het naaje van de vier gordijntjes, aan hem betaalt f — : 13 : —.
Nog heb ik voor witte passementjes (waarmede dit ledicantje, en de sieke en de vier andere stoeltjes belijt syn) betaalt f — : 14 : — De ses buyte valletjes om het ledicantje, en de geborduerde witte sattijne sprij die daar op leyt, heb ik genaayt, en Johanna heeft daar ook 5 daage aan genaayt a 6 st. daags f 1 : 10.

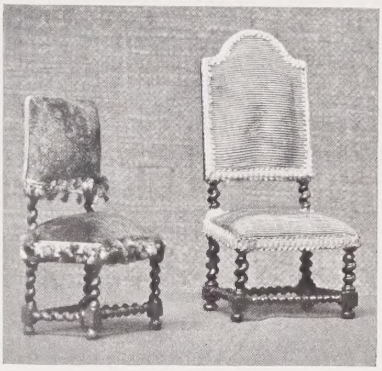
Die geborduerde witte sattijn sprij is met blauwe sij gevoert, en onder die sprij lijt in dat ledicantje een ruuw damast mattrasje; en een betje en een peuluwtje (met een wit beddezakje en peuluw sloopje, met een kantje daar in, over het bed en peuluw). En anders lijt daarvoor als nog geen meer goet in (nog op een braabans wiegje en vuurmantje dat te voore in het cabienet n°. 1 geweest is) een kleetje van het selfde root maar door Henderik Myjer laate maken, en daarvoor met het passement aan hem betaalt — : 16 :

En in dat wiegje een matrasje en een betje en kussentje gemaakt, en een wit sakke over dat wiegebetje, en een sloopje over dat kussentje met een kantje daarin en een wit genaayt deekentje, en een wiegelaakentje met een kantje selfs gemaakt, ook staat in deese kraamkamer een taafeltje dat ik selfs met pintjes geplakt heb, en aan de knegt van Mijjer voor het maake van dit theetaafeltje betaalt f — : 12:

Dit taafeltje is door mr. Buttener gegront en gevernist, en het rantje vergult, en het voetje blaauw gesch(ildert), en daar voor betaalt f — : 18.

Op dit theetaafeltje staat een silvert theebosje en op een draatwerks silvert theeblaatje daar een silvert vergult blaatje onder is, staan veijf kopjes en schootel(tjes).

En nog op dat taafeltje staat een trekpotje met een schooteltje daar onder en een spoelkommetje en mellikkannetje, al het goet dat op dat taafeltje staat heeft te voore in het cabinet n° 1. geweest, en verbeelt blaauw porselijn.



17e eeuwsche stoel met fluweelen zitting en rugbekleeding. — vervaardigd voor de kraamkamer in 1743.

Bij dit taafeltje staat op een fraay gesneeden gerredonnetje een silvert theekeeteltje en convoortje. Dit is meede in het cabin(et) n°. 1 geweest; nog staat in dieselfde kaamer, voor de min, een ivoore theetaafeltje dat door mr. Buttener op sijn Oostindies geschildert is, en ik heb hem daarvoor f — : 18 : — betaalt.

En aan Lourens Som voor het ivore theetaafeltje betaalt f 1 : 12 : —

Op dit klijne theetaafeltje staat een klijn silvert confoortje, met een dito papkommetje daar op, en het papleepeltje heeft de min in de hant, en nog staat op dat klijne thee taafeltje een draatwerks silvert blaakertje met een heel klijn dompertje daarop. En een heel klijn silvert snuytertje in een dito bakkje.

In deese kraamkaamer han(g)t een spiegel die te voore in het cabinet n°. 2 gehange heeft; onder deese spiegel staat een een taaffeltje met drie laatjes, anders een luyjermanstaafeltje genoemt. Dit was stukkent en hat tevoore in het cabienet no. 3 geweest. Ik heb het weder maake laate en nieuw knopjes daar in en een nieuwt blaatje daar op en daar voor betaalt f 1 : 2. In die laatjes van dat taafeltje ligt een wit genaayt, en een chits poppedeekentje, en 8 luyjertjes. En soo ik daar weer goet in mogt leggen sal ik het op een blaatje pamp(ier) hiertusse gelegt melden.

En op het taafeltje staan twee klijne silverde schenkbortjes met hoekjes, het eene bortje is te voore in het cabinet no. 1 geweest, en het andere heb ik daarbij laate maake, alsmeede de twee silverde kandelaar (tjes) die ook op dit taafeltje staan, en daarvoor aan neef Sas betaalt f 4 : 3 : —.

Op het eene silverde sche(nk) bortje legge kanneelkoekjes, die ik van was gemaakt heb.

En op het andere schenkbortje staan vijff blauw porselijn confituur schootel(tjes), het middelste met een voetje daar onder. En nog stat op dat taafeltje een silvert snuyterbakje met een heel klijn snuyter daar in, en nog staan voor de stoeltjes twee stoofjes met witte teste daarin op de vloer. Van de kraamkaamer legt een genaayde spaanse mat die ik selfs geteekent, en ten deelen genaayt heb, ik heb voor de sij, en de daagen die Johanna daaraan genayt hat betaalt f 5 : 12. In deese kaame(r) sit op een stoeltje een poppetje, dat een kraamvrouwtje verbeelt met een blauwe japon en een schouwermanteltje om, dit is door nigt Hoogehuyse en mij gekleet en nog een daarna met een rooserooje sak en een genaayde witte sattij(ne) rok daar onder en met swart hangent haar gekapt.

Dit is door J^{r}. Castang gekleet en heeft fijne steentjes in de oore die dit poppetje eer het vernieut was, ook heeft aangehat.

Deese poppetjes sijn bijde nieuw hoofjes en hantjes aan gemaakt, en daarvoor aan Boodenaer betaalt f 1 : 4 : Nog sat op een stoeltje in deese kaamer een poppetje dat een min verbeelt (die een kintje dat een marselje deekentje aan heef, en heel net gebaakert is) pap geeft. Nog staat bij de theetaafel een poppetje dat een baaker verbeelt, daar ook het hoofje en hantjes van vernieuwt syn, en daarvoor ook aan Boodenaar betaalt f — : 12 : —. Dit is meede

De Kraamkamer.

door Jr. Castang gekleet. Meer als deze hier voor staande poppetjes syn in deese kraamkaamer niet, maar soo ik daar meer in mogt laate maa(ken), sal ik het met een blaatje pampier melden, als ook welk goet in de kasjes lijt, of hangt, die in deese kraamkaamer sijn, en daar tot nog toe niets in lijt of hangt."

Met hoeveel zorg en liefde is dit vertrek ingericht, hoe typisch (oud-) hollandsch kijken al die kantomzoomde stukken linnengoed uit de muurkast en het kabinet. Bekijken wij nog even het meubilair, alvorens van deze innig huiselijke kamer afscheid te nemen.
De getoogde ingang van de alkoof en de schoorsteen zijn met zekerheid als 17e eeuwsch werk te beschouwen. "Van der Plas", de schilder, aan wiens penseel wij het stuk boven den schoorsteenmantel danken, voorstellende Satyr en nymf — de laatste op de afbeelding duidelijk waarneembaar —, zoomede het tafereel op het plafond, dat de Apotheose van Hercules voorstelt, "van der Plas" is ongetwijfeld David van der Plaes, die in Amsterdam gewerkt heeft en er in 1704 gestorven is.
Voor degenen, die zich met de geschiedenis van het meubel ophouden, moet het schokkend zijn te lezen, dat de stoelen met torspooten en hoogen, met rood moor (= moiré) bekleeden rug, nog in 1743 vervaardigd zijn. Of zou de eigenaresse, die dan toch Engelsche stoelen voor de Heerenkamer en voor de porseleinekamer heeft laten maken, voor deze kraamkamer een model hebben voorgeschreven, beter passend in den laat 17e eeuwschen stijl van dit vertrek?

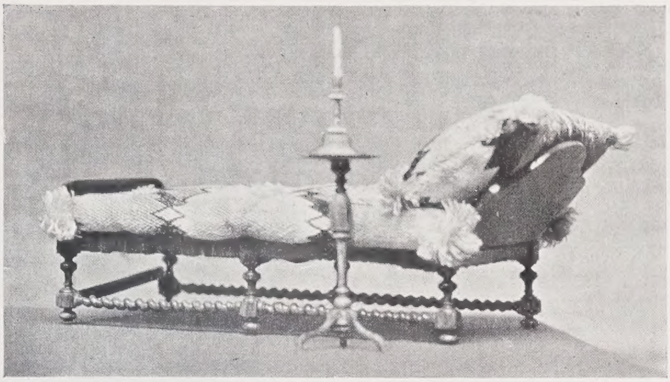
"Tusse deese kraamkamer en de kookkeuken is een kast geplaast die een tuyn verbeelt. Ik heb Jan Myjer voor het maake van deese kast betaalt f 5 : — : —
En aan Mr. Buttener voor het schildere van de poort die voor deese kast is, en voor de tuyn gesigten en perspektive en de lugt, sijnde saame seeve stuks betaalt f 18.—
En nog aan hem voor het schildere van de grond van deese tuijn alsof die met steenstjes gelegt was betaalt f 6 : — : —
En aan Christoffel Hornung voor het maake van een marmersteene partere en petestalletje met couleure in gelegt f 24 :—
Op dit petestalletje is een loot beeltje dat door Mr. Sluys gemaakt is, en hem daarvoor betaalt f 1 : 8. Dit beeltje is door Mr. Buttener vergult en het vergulde daarvan onder het schildere van de vloer van de tuijn gereekent.
Regt in het midde van die tuyn of plaas, agter aan, staat een gesneede sitbank, die te voore in het Cabinet no. 3 geweest is.
En in de vier hoeken van het steene partere dat door Christoffel Hornung gemaakt is, staan in vier tobbetjes met eysere bantjes vier seer fraay gemaakte Orranjeboompjes.
Deese vier Orranjetobbetjes sijn door Reynier gemaakt, en ik heb hem daarvoor gegeven f 2 : 6 : -
En nog aan hem voor de eysere hoepeltjes betaalt 14 : is saame drie gulden.
Deese tobbetjes syn door Boodenaar geschildert en met was, alsof het aarde was, gevult en vier orranjeboompjes a 3 het stuk f 12 : daar in gemaakt.
Nog staan in de hoeke van de tuyn vier gesneede pedestalletjes, waarop vier blikke faasjes staan, daar lampjes in sijn, om daar ligt in te kunne branden; ik heb voor die vier pedestalletjes betaalt f 3 : —
En aan Buttener voor het schildere, of die van steen waare, betaalt f 1 : 8 : —
En aan ten Ham voor het maake van de vier blikke faasjes a 16 st. f 3 : 4 : —
En aan Buttener voor het vergulde van die vier faasjes betaalt f 1 : 32
In deese tuyn of plaas syn geen beeltjes, en soo ik in het vervollig daar meer in mogt plaase, sal ik het met een blaatje hier tusse melden.
Nuuw volligt daar naast de kookkeuken.
Deese is te voore in het cabienet n°. 3 geweest, en daar uyt gesaagt, en wat verhoogt. Aan Jan Mijjer voor het vermaake daar van betaalt f 1 : 10.
En aan Mr. Ten Osselaar voor het opschildere van de solder van deese keuken en het vernisse van de steentjes f — : 12 :
In deese kookkeuken was het meeste keukengoet als tang, aschop, en ketting in de schoorsteen, en convore en meer ander goet, te lang om hier te melden, van silver gelijk alles op het notitieboekje, daar al het silver poppegoet, dat in drie cabinette geweest is, in genoteert staat, kan gesien werden. Wij hebben in de plaas van silver keukegoet, dit volgende van neef Theodorus Ploos van Amstel, van eyser laate maken, als eerstelijk, een eysere schoorsteenketting,

en daar voor betaalt	f 2 : 8 : —	voor een steel confoor	f 2 : 6 : —
voor een eysere aspot	f 1 : 16 : —	voor een eysere tang	f 1 : 4 : —
voor een dito hankeyser	f 1 : — : —	voor een dito aschop	f — : 16 : —
voor een gegoote confoor	f 2 : 8 : —		

Keuken-tafel, -stoel en -gerei.

En laastelijk voor een eysere gooyse koekepan f —: 14 — bedraagende dit eyser poppegoet, dat mijn man aan neef betaalt heeft saame f 12 : 12, hier p^{r} memorie geschreeven. Regt uyt in het midde van deese keuken was een poppetinnekast. Ik heb hierin een kaskleetje met een kantje, en onder in een dito kleetje dog sonder kant gemaakt.
In deese tinnekast staat een groot, in twee wat klijnder tinne schooteltjes boove in. Ik heb aan de Wed. Bronkhorst voor deese 3 schooteltjes f —: 9: — betaalt, en voor 4 dito schooteltjes, die klijnder sijn, en onder in die kast staan, als meede voor 24 tinne bortjes die ook in deese kast staan same betaalt f 2: 5 aan de Wed Bronkhorst.
Nog staat in die tinnekast dit volgende poppegoet: een koopere maatemmer, een dito veysel en stamper, en daar saame aan ten Ham voor betaalt f 1: 2 : —. En nog staan daar in twee klijne silverde kandelaartjes, een klijn silvert theeboe = keeteltje op een convoortje en een silvert peypkannetje. Dit silver poppegoet is te voore in het cabienet n^{0}. 1 geweest. En meer goet staat tot nog toe in die tinnekast niet. En soo ik daar meer in mogt setten, sal ik met een blaatje hiertusse melden wat het is. In deese kookkeuken hangt ook een fraay gesneed(en) schootelrekje, dat te voor in het cabinet n^{0}. 3 gehange heeft, met silverde schooteltjes en bortjes daar in.
Ik heb in de plaas van silverde schooteltjes, daar drie rooje Japanse schootel(s) die ik al voor mijn trouwen gehat heb, daar in geset. Tussen deese drie Japanse schooteltjes staan boove in twee klijne ivoore bortjes, en onder in dat rekje agt dito, deese bortjes sijn door Buttener geschildert als de schooteltjes, en gelijke alsof het opregt Japans porselijn was en voor die tien bortjes à 2 st. het stuk betaelt van schilder(en) f 1 : — : — Deese 10 bortjes koste van maake van ivoor, à 3 st. het stuk, is f 1 : 10: —. Nog hangt in deese keuke een swart ivoore theerekje, daar ik aan Lourens Som voor betaalt heb f 3: — : —. Op dit theerektje staan ses ivoore kopjes en schootel(s), een trekpot en een spoelkommetje en twee theebosjes. Ik heb voor dit theegoet aan Lourens Som betaalt f 2: 2: —. Voor het schildere van dit boovestaande theegoet aan Buttener betaalt à 2 st. het stuk f 1 : 12 —. Dit is ook geschildert, alsof het Japans porselijn was. Onder dit rekje hangt een opregt Japans scheerbekkentje, en nog hangt in deese kookkeuken, een ovaal swart met gout geschildert theeblaatje, twee fraaje geschilderde houte bakjes, een fraay van mandewerk gemaakt brootmantje, en nog een kooper steelblaakertje, een sallempannetje en een kooper deksel, een reyfje, een rooster en een blaasballik. Deese hier voor staande elf stuks poppehuysraat syn te voore in het cabienet n^{0}. 3 geweest. Nog heb ik van ten Ham laate maaken een koopere braatpan, kaarslaa, swaavestoksbakje en vullisblikje, en daar saame voor betaalt f 1 : 18.
Nog heb ik tot ses ivore leepeltjes van verschijde groote die tevoore in het kabienet n^{0}. 3 geweest sijn een blikgeschildert leepelbortje laate maaken, en een out blik tromeltje (dat ook tevoore in dat cabienet geweest was) weeder laate opschildere en in plaats van een silvere een geschilderde blikken asbeesem laate maaken. En aan ten Ham voor deese drie stuks betaalt f 1 : 4: —
Nog hangt in deese keuke in de hoek, een hantdoek die te voore daarin geweest is. In deese keuken staat een opgeslaage velttaafel die tevoore in het cabinet n^{0} 1 gestaan heeft dog die stukkent was; ik heb de selve door Rynier weeder maake laate, als ook de twee waater emmers die in deese keuken sijn, en stukkent waare, heeft hij ook gemaakt, en nog heeft hij een wastobbetje dat niet in deese cabienett was voor mijn gemaakt, als ook een bootervierend met een deksel met gaate daarop, ik hebben daarvoor gegeve met verschot f 3 : 17.
Dit tobbetje is groen gesch. met swarte bantjes en het booterdeksel alsof het van steen was, ik heb daarvoor betaalt f — : 11 : —.
Ik heb in plaas van een silverte, een koopere waaterkeetel maake laate en daarvoor betaalt f 1 :-.
Nog is in deese kookkeuke een koopere viskeetel; een dito vleeskeetel van agtere plat, een stoofbekken met ooren en nog een koopere slaaemmertje, deese vier stuk poppehuysraat zijn tevoore in het cabienet n^{0} 3 geweest, maar daar was geen koopere schuymspaan, ik heb van ten Ham daar een maake laate, en daarvoor aan hem betaalt f : 6 : st.
In dees kookkeuken staan vier groote, en een klijn baakerstoeltje, die onze Rijnier gemaakt heeft. En ik heb hem daarvoor gegeven met het verschot van hout en gaare f 1 : 18 op drie

van deese stoeltjes leggen drie blauwe fluweele stoelkussentjes, die te voore in het cabienet n°. 3 geweest sijn, en op het vierde groot stoeltje staat een hout(en) vierkant schenkbakje dat ook te voore in dat cabinet n° 1 geweest is, en op dat baakerstoeltje sat een net gekleede meyt, met een waafeleyser (met een waafel daarin) in de eene, en een kleijn silvermesje in de andere handt. Aan ten Ham voor het waafeleysertje betaalt met het swart maake : 10 :
Ik heb aan Boodenaar voor het maake van dat poppetje betaalt f 1 : 4 :



Rustbank 17e eeuwsch; gueridon, waarop barnsteenen kandelaar (17e eeuw.)

En nog aan deselve voor het maake van 8 waafelen van was betaalt f 1 : 2 : —.
Een van deese waafele is in het eyser, en drie leggen in het schenkbakje, dat op de stoel staat en de andere vier leggen in een japans porselijne schooteltje, soo als nog drie van deselve soort op de schoorsteen staan en drie soo als hier voore genoteert is, boove in het rekje, want het was seeve paar heel klijn japans poppe theegoet dat ik al lang voor mijn trouwe gehat heb, en twee van die kopjes die bij deesen schooteltjes hoore, staan op de hoekke van de schoorsteen in deese keuken en twee van deese kopjes staan op de taafeltjes die in de porselijnkaamer sijn, voor spoelkommetjes nog heb ik van Lourens Soon een bierkannetje van ivoor laate draaje, als ook een oli en asijnkannetje, en voor deese drie kannetjes aan hem betaalt f 1 : 10.
Deese drie kannetjes sijn door Mr. Buttener geschil(dert) alsof het japans pooselijn was, en hem daar voor betaalt a 6 st f — : 18 : —
Op deese drie kannetjes sijn silverde litjes gemaakt en daarvoor betaalt f 3 : 5 : —
En tot het ooli en assijn kannetje een silvert bakje laate maake dat koste f 2 : 2 : —
De knegt van Mijjer heeft een poppeslijpbortje gemaakt dat niet in die cabinette was, en een kasje in het pomphok van deese kookkeuke gemaakt, en hem daar saame voor betaalt f 1 : 7 : —
In dit kasje hangt een poppeluywaagentje dat onse Rynier gemaakt heeft. Ik heb hem daarvoor gegeve f : 18 : —
Nog hangt in dat kasje een heybeusem die te voore in het cabinet n°. 3 geweest is; ook staan daar in een paar klompe van de meyt, ook uyt het boovestaande cabinet, als ook een schuurbakje met sijn lappe, sant en boender, meeste uyt het cabinet n°. 3.
In deese kookkeuken staat op de rekbank een silver brootbortje daar een van was gemaakt mastelijntje en een reegel wittebroot op ligt; ik heb aan Boodenaar voor het maake van dat broot betaalt f — : 13 : —
En nog van de selve laate maake seeve fruytschooteltjes van was. Deese sijn als porselijn geschildert, en daar voor betaalt f 1 : 10.
Nog van Lourens Son een schooteltje laate maaken om op de hoek van de schoorsteen te setten van het selfde fatsoen als de japanse die daar opstaan. En ook nog twee ivoore bortjes van hetselfde fatsoen als de tien die in het rekje staan om tusse de schooteltjes op de schoorsteen te setten, en voor het maake van dat schooteltje en de twee bortjes betaalt f : 12 : —
Deese drie stuks sijn als die in het rekje staan geschildert, a 2 st. het stuk f : 6 : —
Nog heeft Mr. Buttener vier van de wasse schooteltjes die Boodenaar gemaakt hat en seer slegt verandert waaren, ook als japans porselijn overgeschildert en hem daarvoor betaalt f — : 8.
En aan Boodenaar voor het maake van wasse peere en chinaansappeltjes in twee van deese schooteltjes betaalt f 1 : 2.
En nog aan hem voor het maake van wasse druyve ook tot een schooteltje betaalt f - : 12 : —
In deese kookkeuken was wel een liggende maar geen staande plaat, ik heb van ten Ham een vierkant blik staande plaatje laate maake en daarvoor betaalt 4 st.
Aan van Deyl voor het maake van een pot f — : 10 : —.
Ik heb in deese pot van was, een waafelbeslag gemaakt, en een ivoore leepeltje uyt het cabinet no. 1 daar in gedaan, en het voor de meyt die waafele bakt, geset; nog staat in dese kookkeuken een net gekleede meyt op syn ouwerwets, met strikke op het hooft, en in het reygelijff met een tas met een silvere beugel op sij, en een lank silvert tuygje op sij daar aan een

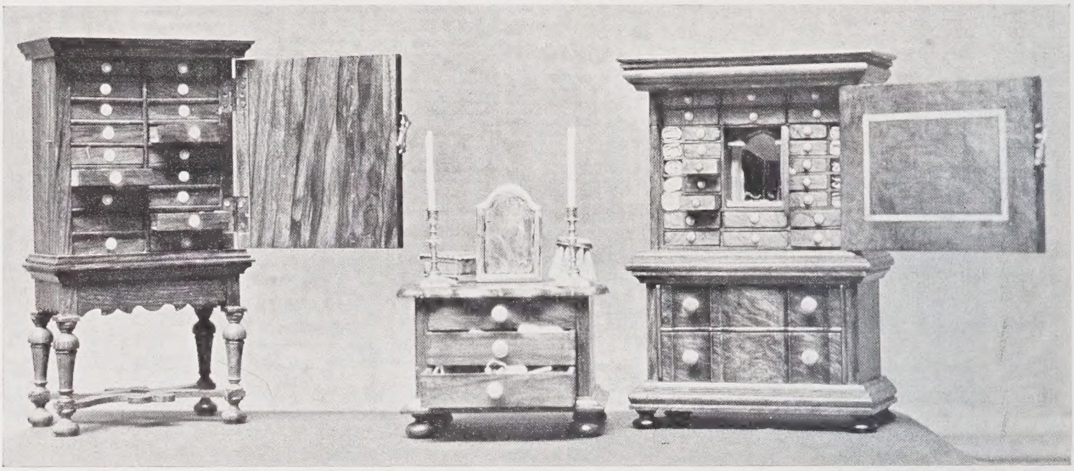
Zilver- en glaswerk; boekbanden van rood marokijn met goud decor.

kookertje tot een mesje en vorkje, een naaldekookertje, kussentje en een silvert schaartje met een silvert haakje aan de riem die om het leyf is, en schuifjes, aan de tas een tuygje.
In een kasje in deese kookkeuken, een ingank van een kelder verbeeldende, leyt op een stellinkje een biervaatje met een kraantje daarin, dit vaatje is te voore in het cabinet no. 3 geweest nog staat in dat kasje een ceuls olipotje, met een blik olimaatje daarin. En nog twee ceulse potjes tot winterprovisie. Ik heb voor deese drie potjes betaalt 6 st.

Hiermede eindigt het „Notietieboekje"; de inhoud van de bovenste verdieping is er dus niet in beschreven; daarmede vangt juist de „Inventaris" aan.
„Op de solder vant pope of konstkabinet is
8 kleerstok(k)e, een bladt met twee schragies, een pars, een baliemand, een sluijtmandtie met zijn slotie, een naijmanti, twee kinderemanties, een munnik, twee bakermatties, twee stove turf en houdt.
N°. 1 Op de kindere, een kassie met silver poppegoet, een spiegeltie, een schilderijtie, een tafelstoeltie, een kakstoeltie, een siekestoeltie, een ordienaar stoeltie, een kinderemantie, naijmantie, bakermatie, gordijnties voor de besteties, een plaat, twaalf stuks porseleyn vant kassie met poppegoet.
N°. 2 of de konstkamer twee schilderijtie(s), een spiegel, een tafeltie waarin twee boekies, vier stoelties, een kabinetie met medaljes, een dito met boeke, een kabinetie met hoorens en schelpe, een rustban(k) met zijn toebehooren".

Het is niet duidelijk, waarom mevrouw Sarah over de bovenste verdieping gezwegen heeft. De vorm van deze vertrekjes is geheel geconstrueerd naar den kap van het kabinet, en moeten zij dus ook van 1743 dateeren.
Alleraardigst is het fijne mandenwerk op zolder, en de turven zijn verrassend natuurgetrouw. Het „kassie met silverpoppegoet" staat thans in de heerenkamer; doch deze snuisterijtjes zijn niet in de voor een poppenhuis vereischte verhouding, en hooren er eigenlijk niet in thuis. Het „schilderijtie" bestaat uit een ingelijst stuk agaat, zóó geaderd, dat men er, met wat goeden wil, wel een riviergezicht in kan zien.
De kunstkamer is een spaarzaam gemeubeld vertrek, het eenige dat met papier behangen is, verguld met rose en groene rozenguirlandes. De vier stoeltjes met hunne torspooten, fluweelen zitting en rug, en franjes, vormen wel het oudste type in dit poppenhuis. Ook de rustbank, een zeer fraai, keurig afgewerkt meubeltje, hoort nog in de 17de eeuw.
De zucht tot verzamelen van rariteyten zat er sterk in, bij onze voorvaderen, en een schelpenkabinet behoorde tot de minst excentrieke collectie's, die men toen aanlegde. Ook in het oudste poppenhuis van het Nederl. Museum treft men er een aan (M. - V. pl. 34). Het muntenkabinet bevat weinig exemplaren in de juiste verhouding, ik noem b.v. eenige 12de-eeuwsche zilveren muntjes van St. Omer, een Engelsch zilveren muntje van 1574, en eenige gouden $^1/_8$ ducaatjes van Neurenberg. Voorts meerdere, hoofdzakelijk Duitsche, gedenkpenningen.
Aan kunst bespeuren we in twee commodes vier in perkament gebonden portretverzamelingen,

De Keuken.



Muntenkastje. Commode met zilver toiletgerei. Schelpenkastje.

in zwarten inkt geteekend, drie deelen bevattende portretten van schilders, het vierde van vorsten. In de boekenkast bevinden zich 18 — van de 24 — banden, in rood marokijn gebonden, van de „Dooling van Ulysses", d. w. z. de Odyssee, eene uitgave welke eerst in 1744 is verschenen; een niet complete Prentenbijbel in 8 banden, en nog 3 boekjes met prentjes met vaak afgeknipten tekst.

Zoo zijn we dan aan het einde van onze Dooling door dit oude huis gekomen. De eigenaresse zelf heeft ons rondgeleid en ons nauwgezet zijn wordingsgeschiedenis verhaald.

Hierdoor begrijpen wij de tegenstellingen beter. De porseleinkamer heeft zij, in 1743, zelve ontworpen, een kamer, met zijn spiegels en lichte kleuren, zijn ruimte, een duidelijk beeld gevend van de reactie, de verademing, volgende op de sombere laatste levensjaren van Lodewijk den veertienden. In sterk contrast met dit vertrek staat de zeventiende-eeuwsche kraamkamer; het lichte moiré van bespanning en stoelbekleeding heeft het licht- en luchtlooze, het zware niet kunnen wegnemen. Zoo herbergt dit poppenhuis een barnsteenen kandelaar, een hoog fluitglas, en menig meubelstuk uit de zeventiende, en „Queen Ann" en „Chippendale" stoelen, Lodewijk XIV zilveren kandelaars, en slanke gueridons uit het midden der volgende eeuw. En het schijnt alsof al deze ongerijmdheden het geheel nog meer doen gelijken op eene werkelijk interieur in het klein. Dit is niet meer dan menschelijk: geene van de successieve bezitsters heeft het kunnen nalaten, aan het aanwezige nieuwigheden toe te voegen. De portretten in de kraamkamer bijv., veel te groot in verhouding tot de afmetingen van het poppenhuis, staan niet in het notitieboekje, en moeten dus van later datum zijn, de delftsche borden in het rek in de keuken dito dito. Doch de algemeene indruk is er een van luxe, van goeden smaak en van groote compleetheid tot zelfs in de kleinste details, en deze indruk staaft onze bewering in den aanhef, dat dit poppenhuis een aanwinst is, waarmede onze gemeente gelukgewenscht kan worden.

Nog een opmerking ten aanzien van het poppenhuis der familie Blaauw. Muller en Vogelsang vermelden de lezing van het monogram boven de deur door E.W. Berg, die er P V A in ziet. Dit zou, met het oog op de betrekkingen tusschen de families Blaauw en Ploos van Amstel, niet onwaarschijnlijk zijn, ware het niet dat er in het monogram nog een R voorkomt, die Berg òf verwaarloost òf voor een krul aanziet. pl. 37. Bij nauwlettender toezien echter vindt men niet alleen PVA en de R, doch ook nog een J, en een S, tezamen vormende JPVASR.

Nu schrijft mij de Heer Breen, archivaris van Amsterdam, nog het volgende betreffende den inboedel van Jacob Ploos van Amstel, den in 1760 overleden echtgenoot van Sarah Rothé:

Bij het doorlezen van den inventaris vond ik nog op blz. 17: „Op de nieuwe agterkamer Een poppe Const cabinet met zijn toebehooren in compleet ordere." Dit is dus onderscheiden van het aan mejuffrouw Erbervelt gelegateerde, al is het er wellicht toch mede vereenigd. —

De laatste lezing van het monogram doet nu vrijwel vaststaan, dat deze vereeniging niet heeft plaats gehad en dit tweede cabinet zich thans in 's Graveland bevindt.

GALLOIS.

Afb. 1. J. C. K. Klinkenberg. Het Spui.

Het Museum voor Moderne Kunst.

HET Museum voor Moderne Kunst is dit jaar zeer verrijkt. Het daardoor steeds meer nijpende gebrek aan ruimte en de ondoelmatigheid der bergkamers dwongen uit te zien naar ingrijpende maatregelen. Want de aanwinsten waren veelal van een beteekenis, die recht gaf op een plaats aan den wand, terwijl het streven, datgene, dat tentoongesteld werd, zoo gunstig mogelijk uit te doen komen, er toe moest leiden toch niet te veel tegelijk op te hangen. Eenige opluchting werd verkregen door in de ontvangkamers van het Raadszaalgebouw een groep werken uit de romantische school te plaatsen, terwijl ook in den gang op de eerste verdieping van het Raadhuis schilderijen geplaatst werden. De eerste belangrijke aanwinst was een groep schilderijen, in bruikleen ontvangen uit het Rijksmuseum, die zoowel de vroeg 19e-eeuwsche als de op de Haagsche school volgende afdeeling op gelukkige wijze konden aanvullen. Van den heer P. Boendermaker Pzn. te Bergen werd voor langen tijd een bruikleen ontvangen, dat de nog slechts in enkele werken vertegenwoordigde groep der Bergensche schilders tot een meer gesloten geheel afrondde, zoodat nu de belangrijksten dezer kunstenaars in ons museum vertegenwoordigd zijn. Andere bruikleenen, zeker niet minder belangrijk, maar kleiner in aantal, werden ontvangen van den Heer en Mevr. Drucker—Fraser, Mevr. de Wed. Slagmulder, de Heeren Jos. H. G. en H. P. B. In het jaarverslag zullen deze nader opgegeven worden, in dit kort bestek kan slechts de aandacht gevestigd worden op eenige werken door schenking of aankoop verkregen. En ook hiervan kan niet alles genoemd worden, maar moet ik mij beperken tot enkele stukken van meer algemeen belang.

DE NEGENTIENDE EEUW.

Iedere aanwinst, die het inzicht in de kunst uit de vroegste periode, die in ons museum vertegenwoordigd is, kan helpen verlevendigen, moet belangrijk geacht worden, aangezien deze periode, het begin van de 19e eeuw veelal te zeer miskend wordt. Ook in Duitschland heeft men in den laatsten tijd menig schilder uit de laat-classicistische en romantische periode „uitgegraven", van wien bleek dat het fijne en gevoelige van zijn talent geheel bedolven was onder het meer luidruchtige en opzienbarende optreden van in wezen minder begaafde tijdgenooten.

Afb. 2. Ch. H. Hodges. Jongensportret.

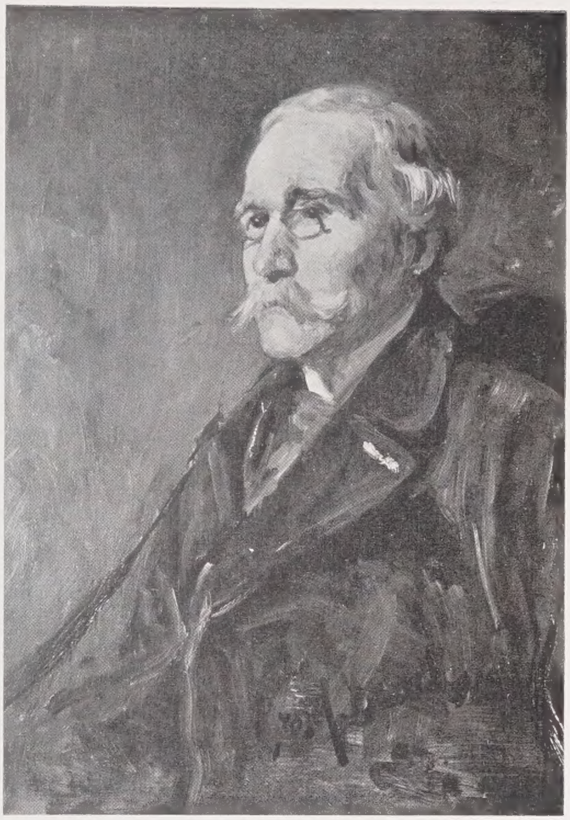
Eenige schilderijen die uit het Rijksmuseum ontvangen werden, vulden enkele leemten gelukkig aan, doordat kunstenaars als de Lelie, Daiwaille, van Troostwijk nu ook hun plaats aan onze museumwanden verkregen hebben. Op het eind van het jaar kwamen de dames Wattendorff ons verblijden met de schenking van de portretten van hun grootvader en vader, beiden als kleine jongens, het eene door den Haagschen schilder Hillebrand *Dirk Loeff*, het tweede door *Charles Howard Hodges*. Het portretje van Loeff heeft vooral beteekenis als werk van een locaal schilder en zal dan ook tenslotte een plaats vinden in het Historisch Museum; het jongensportret van Hodges (afb. 2) echter is een belangrijke aanwinst voor het Museum voor Moderne Kunst. Van deze interessante schilder was daar alleen het groote schilderij met de twee kinderen Zeeman, een bruikleen en bovendien door de groote afmetingen, in verband met het nijpende plaatsgebrek, niet voortdurend geëxposeerd kan worden. Het Wattendorff-portretje is van later datum, 1832, en is zeker niet zoo imposant als het grootere werk, het mist de stijlvolle strakheid, die duidelijk op invloed van David wijst, maar, in overeenstemming met de algemeene ontwikkelingslijn van de kunst dier dagen, is het van grooter intimiteit en een meer op tonaliteit uitgaand coloriet. Er is iets meer romantiek in gelegd en het is kinderlijker van voorstelling. Deze, het wat oude-mannetjesachtig poseeren van het knaapje met zijn grappige hooge hoed, is ook als cultuur-historisch document belangwekkend.

Iets ouder nog, van omstreeks 1820, is een klein kinderkopje, ten geschenke ontvangen, waarvan de schilder niet aan te wijzen is. Hoewel waarschijnlijk Hollandsch werk, vertoont het zooveel samenhang met de Fransche school, met de kunst van Mme. Vigée-Lebrun b.v. dat het niet uitgesloten schijnt, dat dit portretje ook van Fransche hand afkomstig is.

Van die Haagsche schilders, die in de periode, aan het tijdperk der Haagsche school voorafgaande, een belangrijke plaats innamen in onze schilderkunst, en, door hun tijdgenooten hoog vereerd, nu in betrekkelijke vergetelheid geraakt zijn, vindt men van tijd tot tijd werken, die verrassen door frischheid van voordracht en koloriet. Daartoe behoort het kleine werkje van *Waldorp* dat op de veiling van 18 Nov. 1924, bij Frederik Muller & Co., (No. 130) aangekocht werd. Het is een gezicht op een dorp met sterk sprekende roode daken, warm en krachtig van kleur, oude dorpshuisjes, met op den voorgrond een poel met bruinachtig donker van struikgewas en eenige kleine kleurige figuurtjes. Boven de daken een dreigende stormachtige lucht. Romantisch van toon, verrast hier vooral de eenvoud van het onderwerp, de stemming, die direct naar de natuur vastgehouden schijnt te zijn, wat in dien tijd een uitzondering is. Men herkent hier dan ook den invloed van Fransche meesters als Isabey in de keuze van het effect, doch daarnaast is die van het onderwerp, en de eigen waarneming.

Uit de sfeer waartoe Waldorp, naast A. Schelfhout, Louis Meyer, B. C. Koekkoek W. A. J. Nuyen, behoorde, is ook *Johan Barthold Jongkind* voortgekomen. Als jongeling volgde hij Schelfhout na en werd hij leerling van Eug. Isabey. Maar Jongkind, die zijn heele latere leven in Frankrijk werkte, heeft zich al spoedig van die oude betrekkingen bevrijd en werd een der belangrijkste voorloopers van de groote Fransche school der Impressionisten. Uit dien lateren tijd, uit 1865, ontving het Museum een klein werk in bruikleen, een maan boven een kanaal in Holland (ook in Frankrijk schilderde hij, aan de hand van vroegere studies, vooral aquarellen, voortdurend Hollandsche landschappen) dat, in de breede behandeling van de toets, de atmospherische tonigheid in het geheel niet meer met Hollandsch werk uit die dagen te vergelijken is en waarvan de samenhang met een Dambigny of een Corot veel sterker is, al verschilt het

ook van die zoogenaamde Barbizon-meesters zoowel door de absolute eenvoud van het motief (echter met veel zorg gekozen!) en vooral ook doordat meer nog op kleur- dan op toonverhoudingen uitgegaan werd. Ook dàn is Jongkind nog bij verre na niet tot de volle ontwikkeling van zijn persoonlijke kunst gekomen; eerst een vijftal jaren later ontstaan die van kleurtintelende werken die voor de Impressionisten als bakens geweest zijn, waarnaar zij zich konden richten; maar aan den anderen kant is ook de ontwikkeling, die Jongkind in 1865 van zijn eerste kunstuitingen scheidde, merkwaardig groot. Uit zijn Schelfhoutsche periode zijn enkele werken bekend, van omstreeks 1845. In 1846 gaat hij naar Parijs, waar hij leerling wordt van Isabey, met wien hij zeer bevriend raakt en omstreeks 1850 reizen maakt naar Le Hâvre en de Normandische kust. Uit deze periode nu heeft het Museum onlangs een klein werk kunnen aankoopen, een besneeuwde Normandische kust met visschersbooten een hooge bewolkte lucht en heel in de verte de rotsen. Op het eerste gezicht herkent men den tijd- en geestverwant van Schelfhout, Louis Meyer, den in Holland werkenden Franschen zeeschilder Gudin, die bij ons dan ook de parallel-verschijningen tot Isabey's kunst te noemen zijn, minder romantisch, minder verzadigd van kleur maar met verwante onderwerpen toepassing van eendere kunstmiddelen. Maar het breedere, het forschere in de compositie van Isabey heeft op Jongkind sterk ingewerkt. De kleur is voller, rijper dan in zijn eersten Hollandschen tijd. En er is meer: van dit doekje straalt uit de hooge blanke lucht een licht als waarvan geen zijner Hollandsche tijdgenooten droomen kon — en ook Isabey zelf niet!



Afb. 3. Jozef Israëls. Portret J. G. Mulder.

Van de meesters der Haagsche school werden eenige interessante werken verkregen. In de eerste plaats twee portretten van *Jozef Israels*, een, dat den schilder zelf voorstelt (bruikleen) en een van den musicus J. G. Mulder (geschenk van kunstvrienden, afb. 3) die beide voor het Historisch Museum bestemd zijn, doch ook als uitingen van de kunst des grooten meesters van belang zijn. Het zelf-portret is een laat werk, uit 1908 in die typische grijze, wat nevelige toon van dien tijd, alleen de kop met den groote flambard, recht van voren gezien. Het portret van Mulder, eenige jaren vroeger ontstaan, is zeer schetsmatig in de entourage, de kop echter, blank van kleur en beschaafd van toets, is prachtig frisch en direct geschilderd.

Behalve van Matthijs, bezit het Museum geen werken die een indruk geven van de vroegste kunstuitingen van de Marissen. Van *Jacob Maris* is er wel een kleine aquarel van een Italiaansch meisje, maar in bruikleen. Reeds door het behandelde motief toont het, hoe deze meester voortkwam uit een richting, waarbij de romantiek ligt in de keuze van het onderwerp, dat door lieftijkheid en het niet alledaagsche de belangstelling moest opwekken. Nu was echter „het Italiaansche meisje" (evenals „de Savoyaard") zeer zeker alledaagsch als schildersmotief in die dagen, en, als zoodanig ingevoerd door de vele kunstenaars die, evenals in de 17e eeuw, naar Italië, in het bijzonder naar Rome trokken. Heel de West-Europeesche kunst was van deze motieven doortrokken, en het is dan ook niet te verwonderen dat alle drie de broeders Maris, zonder naar Italië geweest te zijn, herhaaldelijk deze typen toonen. Trouwens, de herkomst van dit motief bij Jacob is nog nauwkeuriger aan te wijzen: in 1865 trok hij naar Parijs, waar hij leerling werd van Hébert, een toentertijde in zeer hoog aanzien staand academisch schilder, die juist het Italiaansche meisje, altijd met het destijds welhaast noodzakelijke sentimenteele accent, tot hoofdmotief gekozen had. Dit had bovendien door de sterke kleurigheid van haar kleederdracht met het warme rood een bijzondere verleidelijkheid in een

Afb. 4. Jacob Maris. Het Markiezinnetje.

tijd, dat de modes zoo uitermate kleurloos waren. Daaruit ook, uit dat zoeken naar sprekende kleuren, alsmede uit het romantisch verlangen naar het ongewone en in een waas van hoogere waarde gehulde, moet men verklaren, dat de schilders uit een iets vroegere periode bij voorkeur figuren in 17e-eeuwsch costuum schilderden, zooals ook Bosboom deed. Maar Jacob Maris heeft toch uit dit onderwerp heel wat meer gehaald dan de meeste romantici, of liever sentimentalisten, vermochten. Uit de enkele kleurtegenstelling rood en blauw opgebouwd, is dit waterverfstukje van grooten eenvoud, van direct treffende teederheid en zuiverheid in de uitdrukking van het gezichtje. Romantischer echter is Jacob Maris in het schilderijtje dat het museum mocht verwerven als legaat van den Heer J. Hendriks. Hier toont zich zijn romantische geaardheid, die hij nooit verloochend heeft, op een geheel andere, meer gecompliceerde en direct met zijn kunstenaarschap samenhangende wijze. Dit werkje, van 1870, (Jacob was toen 33), het Markiezinnetje (afb. 4), is van een verwonderlijke eenheid van stemming, toon en techniek. Voor een achtergrond vol vage, broeiende kleurflonkeringen zit de jonge vrouw in halfgedroomd ancien-régime gewaad, zooals de fantasiefiguren van Diaz of Monticelli van verre aan de amoureuse 18e eeuw herinneren, maar tegelijk toch weer met iets meer van het concrete in de afbeelding, dat de gestalten van David Bles hun historisch accent geeft. Zijn broeder Matthijs toovert alles meer om in het gebied der droomverschijningen, Jacob echter houdt meer vast aan de concreties van de omgeving of aan de werkelijkheden van historische overlevering en ook werkt hij niet de vormen in een meer kinderlijke of naïve geest om, zooals Matthijs bewust, en in juiste aanpassing aan den aard van het onderwerp, deed. Het is niet willekeurig of slechts als vergelijkingen dat de namen van Diaz, Monticelli, Bles en Matthijs hier genoemd zijn. Want Bles' invloed was wel groot in het Hollandsch schildersbedrijf dier dagen, doch Jacob werkte toen, samen met Matthijs in Parijs, waar hij de geest uit de werken van Diaz en Monticelli, zeker zal ondergaan hebben. Wat nu echter dit werk zoo duidelijk doet afsteken van hetgeen in dien tijd in Holland gemaakt werd, is de wijze, waarop hij de lichten gezet heeft over den tonigen ondergrond. Vooral de breede toetsen van bijna-witte verf, als zinlooze streepen over de robe van het markiezinnetje geveegd, zoodat zij geenszins het beloop van het kleed volgen, maar op eenigen afstand verrassend van uitwerking om het karakter van zijde uit te drukken, onthullen duidelijk het eigen karakter van deze schilderwijze, waarbij nu ook de penseelvoering en verfbehandeling een werkzaam en aesthetisch medium van den kunstenaar worden. Dit is vrijheid, het botvieren van den schildersdrift tegenover het zorgvuldig nagaan van de natuurvormen, waarbij de techniek niets verraadt van de aandoeningen des kunstenaars. En het aesthetisch effect komt eerst recht tot het bewustzijn, wanneer men deze ruige factuur vergelijkt en als contrast ziet met het kostelijk precieuse geschilderde kopje, dat als een bloem gebed is tusschen de breede en bewogen doening van de omgeving. Het heele werkje is daarbij in een fijne paarlemoer-achtige toon.

Van Jacob Maris heeft het Museum echter ook een nog vroeger werk verkregen, een portret

van een jongeling van 18 of 19 jaar, uit 1863 ongeveer (afb. 5). De gelijkenis van deze jongelingskop met sommige leden van de familie Maris, wettigde het aanvankelijk vermoeden, dat wij een der broeders Maris voor ons zien. Aangezien echter om verschillende redenen noch Jacob zelf, noch Matthijs of Willem in aanmerking komen, zal men buiten den naasten kring moeten zoeken, onder academie vrienden en dergelijken. De 90-jarige schilder Nakken, meende de trekken van Kaemmerer te herkennen. Het is een zeer eenvoudig portret, de kop krachtig belicht, bijna vlak van voren gezien, boven de zwarte jas en das met wit boordje en hemd. De achtergrond zeer donker. Het doet even denken aan een academiestudie, maar dan een zeer bijzondere. De krachtige belichting, de sterke tegenstellingen in zwart en wit, het mooi geschilderde zachte, donkere haar met enkele breede glimlichten, maar vooral de donkere expressieve oogen, heel de voordracht van dit schilderij is in geest verwant aan het romantische damesportret van de Bloeme in dit Museum: een beschaafde, getemperde romantiek, die het geestelijk leven van het model, zonder opzettelijke effecten, in schoonheid doet uitkomen.

Afb. 5. Jacob Maris. Portret.

De oude zeeschilder Louis Meyer had tot zijn leerlingen niet alleen Jacob Maris doch ook de stadsgezichtenschilder *J. C. K. Klinkenberg*. De veiling van diens nagelaten werk, in December van het vorige jaar, bracht een groote verrassing. Want men kende van dezen kunstenaar welhaast uitsluitend zijn groote architectuurstukken, met het altijd terugkeerende zonefect, wat kouden hard, bijna steeds eender, zooals het groote publiek het gaarne zag. En nu kreeg men een groote verzameling van aquarellen, direct naar de natuur gedaan, volpiquante accenten, levendig van schildering, dikwijls gevoelig van toon, van olieverfstudies of meer doorwerkte schilderijtjes, met groote charme in de keuze van het motief, soms van een verfijnde perspectivische werking, warm en gevoelig van kleur. Van deze schilderijen werd ongetwijfeld het schoonste, een gezicht op het Spui, op den hoek van de Gedempte gracht en de Schedeldoekshaven, vóor de demping, bij sneeuw en invallenden avond, door de Vereeniging voor moderne kunst voor het Museum verworven (afb. 1). Dit werk heeft ongetwijfeld belang als topografisch document, ook, omdat het — wat in Klinkenbergs werk welhaast en uitzondering is, — zorgvuldig de plaatselijke toestand weergeeft, maar de aesthetische beteekenis overtreft verre de historische. Het is zoo fijn en gevoelig van toon, de sneeuw is zoo blank en zacht en de lucht zoo warm glanzend, er ligt een zoo doordringende stemming van stille verlatenheid en vredig weggezonken zijn in de winteravond over het stilstaande grauwe water met de besneeuwde schuit en de grauwe huizen, dat het daarin zelfs een Willem Witsen overtreft. Het is daarbij strak en eenvoudig van bouw, wel zeer gevoelig is zoo'n lantaarnpaal, zijn de donkere figuurtjes tegen de sneeuw gezet. Ook een fijne aquarel, grauw van toon maar met blank licht in de lucht, een gezicht in Dordrecht, werd verworven, evenals een gezicht op de kerk te Veere, olieverf, dat treft door den zwaren monumentalen bouw, maar toch, bij nadere beschouwing wel zeer afvalt tegen het gezicht op het Spui. Nog een tweede aquarel, de kerk in Deventer, heeft fijne qualiteiten in de witte muur met de oude huisjes er tegen en de mooie roode kleur van het dak, doch ook hier voelt men hoe de schilder moeite had zulk een werk geheel tot een zelfde hoogte op te voeren. Met het groote stadsgezicht in het gewone genre, dat het Museum reeds bezat, en een klein gezicht op het Raadhuis, uit het Rijks Museum verkregen, geven deze nieuwe aanwinsten een zeer volledig beeld van 's kunstenaars oeuvre, waarvan het sneeuwgezicht zeker het meesterwerk te noemen is.

Jhr. Mr. Ch. Storm van 's-Gravesande liet aan de verzamelingen, waarvoor hij steeds belangstelling getoond had door de prentverzameling in staat te stellen, zonder groote offers

Afb. 6. W. de Zwart. Liggend meisje.

een compleet overzicht van zijn ets- en lithographisch werk te toonen, behalve eenige interessante teekeningen, o.a. van James Ensor, ook twee zijner schilderijen na, n.l., een bloemstukje uit zijn vroegere tijd en een zeegezichtje, Cuxhaven, van later datum, 1896. Storm neemt in onze schildersschool een afzonderlijke plaats in: hij is een der zeer weinigen onder de ouderen, op wien het Fransche Impressionisme zeer duidelijk een stempel gedrukt heeft. Zijn werk heeft een sterk Fransch, zoo men wil Belgisch, accent, uit zijn lang verblijf in Brussel verklaarbaar. Het lichte blankblauwe zeestukje vooral, getuigt van die buitenlandsche invloeden, zooals dat ook het, een jaar te voren verworven stilleven met de tomaten en de Spaansche pepertjes („na het diner") en het „Speenvarken" laten zien. Meesters als Breitner, Is. Israels, Verster, Willem de Zwart, door Marius „de Nabloei der Haagsche School genoemd," zou men beter kunnen bestempelen als Nederlandsche Impressionisten. In hun kleurengamma gaan zij zeker niet met de Fransche meesters mede — en juist dat element in hun schilderijen is voor de eigenlijke Impressionisten het meest karakteristieke — maar ook bij de Hollanders is het doel: de directe, meest karakteristieke weergave van het door het oog geziene, bij voorkeur van de vluchtige verschijning, in een vorm die principieel alles weglaat, onderdrukt, wat niet behoort tot die factoren, die het beeld zijn typische, pakkende verschijningsvorm geeft. Daarbij zijn deze Hollanders romantischer van aard en blijven zij, ook in verband met hun afkomst en de eigenaardigheden van den Nederlandschen schildersaard, grooter nadruk leggen op de tonaliteit. Zoo blijft hun kleurenscala grijzer en weeren zij niet stelselmatig de bruine tinten, de bitumen van hun palet. Trouwens, juist in het niet stelselmatig volgen van een op optische wetten gebaseerd kleursysteem onderscheiden zij zich het sterkst van de Franschen. Van *Willem de Zwart* verwierf het Museum een „Liggend meisje," een vroeg werk, uit den tijd, dat er een nieuwe samenhang met de kunst van Breitner bestond (afb. 6). Men voelt, het gaat in dit werk om een kleurenspel, het steenrood tegen het groezelige wit in het kleed van het meisje en het bleeke blauw van het kleedje op den voorgrond met de weinige gedempte kleuraccenten in het stilleven, een tinnen schotel met wat vruchten, het diepe bruin van het fond.

Floris Verster ontbrak tot dusverre in de verzameling. Het kleurflonkerende schilderij „Floxen" van dezen meester, van de Vereeniging ten geschenke ontvangen, geeft één uitingsvorm van dezen steeds wisselenden kunstenaar te zien. Dit werkje is geheel gebaseerd op de heerlijkheid van een samenstelling van diep glanzende kleuren. In bruikleen werd tevens een kapitaal stilleven van Verster ontvangen, Anemonen, van 1889, dat gekarakteriseerd werd als een beschaafde, een ingetogen Breitner. Statig rijst voor het donkere effen fond de zware plant uit het donkere glas op; maar een navrante tragiek ligt er in het slap neerhangen der verflenschte geele blaren; dof, als gewelddadig weerhouden van te sterke straling, glanzen de donkerpaarse bloemen voor het duister van den achtergrond.

Naast deze meesters van het breede gebaar, van de sterke accenten en de gloed van warme kleuren (tot wien ook Is. Israels behoort, wiens werk in het museum verrijkt werkt door een buitengewoon fraai, blank en levendig vrouwenkopje, uit het Rijksmuseum verkregen) eenige meer bezonnenen, van stil aandachtig waarnemen en verdroomend weergeven eener zorgvuldig aanschouwde werkelijkheid; tot hen behoort *H. A. van Oosterzee*, wien eenige vrienden eerden door, bij gelegenheid van zijn 60en verjaardag, het Museum een zijner werken te schenken, Schemering op Rügen, een doek vol stille poezie.

Onwillekeurig is in dit opstel aan de hand van de eenigszins toevallige reeks werken, die het Museum in dit jaar mocht verwerven, de ontwikkeling van de 19e eeuwsche Nederlandsche schilderkunst gevolgd. Eerst het Classicisme, stijlvol en koel in het vroegere werk van Hodges; in het latere kinderportret van dien meester verburgerlijkt en met een tikje zwakke, wat

sentimenteele romantiek. Dan, in Waldorps buitengemeen krachtige stukje, die romantiek nadrukkelijker, warmer; zuiverder echter, met oneindig hoogere qualiteiten van schilderkunde en van groote fijnheid, in Jongkinds vroege werk; doch eerst bij Jacob Maris geworden tot een zuivere eenheid van onderwerp, techniek en gevoelsuiting. Bij Klinkenberg de trouwhartig-nationale openbaring van het gevoelvol zich verdiepen in het gegeven, dit echter romantisch gekozen. Bij Storm, de altijd jong geblevene, die in het buitenland werkte, het kundig en gretig volgen van vreemde invloeden; de impressionisten leggen het romantisch element geheel in de wijze van vertolking; zij zijn breeder, gewaagder in hun vormenspraak, niet altijd diep, maar vol gloed, oppervlakkig vaak, maar spontaan en levend; — en daarnaast de bezonnenheid van een Oosterzee, ook dit een uiting van een geestesgesteldheid als vele tijdgenooten, een Meiners onder de ouderen, een Mankes onder de jongeren tot uiting brengen.

DE TWINTIGSTE EEUW.

Hoe zal deze ontwikkeling verder gaan? Wanneer geen wereldschokkende gebeurtenissen een geheele beschaving vernietigen, kan van het afbreken van een ontwikkeling geen sprake zijn. Wanneer dus nieuwe factoren optreden, die de kunstuitingen een totaal verschillend aspect geven, zal die nieuwe kunst toch in de oude wortelen en tevens zal naast die geheel anders georienteerde kunst, een uitingsvorm blijven bestaan, die zuiver een voortzetting van een vroegere periode te noemen is. Deze is dan geenszins minder, maar wel naar stijl en geest in te deelen bij die oudere school. Trek ik hier dus een scheiding, door afzonderlijk te gaan spreken over de kunst van de twintigste eeuw dan wil ik die grens niet zuiver naar het jaar van ontstaan uitzetten maar naar den geest van het werk.
Met het wisselen der eeuwen valt een omwenteling in de gezindheid der kunstenaars samen. Het scheen of de ontwikkeling op een dood punt gekomen was — in heel de West-Europeesche beschaving liet zich de behoefte naar iets anders voelen en scheen een nieuw inzicht door te breken. Zoo was het in de beeldende kunst niet slechts een wijziging in het punt van belangstelling alleen, of in techniek, in kleurengamma, in onderwerp, zeker niet in kunde, waardoor het moderne werk een geheel ander aspect verkreeg, maar al deze factoren, die zoodanige wijzigingen ondergingen, werden beheerscht door een volkomen gewijzigd inzicht in het wezen der beeldende kunst zelf. In verband ook wel met de volmaking der mechanische reproductie-procédés, kwam men tot het bewustzijn dat het de taak der beeldende kunsten niet zijn kan „weer-te-geven" wat het oog ziet. Het scheppen van den kunstenaar moest werkelijk scheppen worden, het doen ontstaan van nieuwe vormen, nieuwe beelden, zooals de natuur die *niet* te zien geeft. „Beelden" werd in beeld brengen van wat de geest beheerscht. De geest van hem, die een stilleven schildert, wordt niet beheerscht door een gemberpot of een haring, zelfs niet door een schoone bloem, van den landschapschilder niet door een sloot met wilgen of een koe, doch door een lijnenspel, door kleuren- of vormenharmonie, door het karakter, de sfeer die in het motief ligt, of wel, het motief wordt het middel waardoor zich het temperament, de geestelijke gesteldheid van den kunstenaar laat vertolken. Zoo verliest het voorwerp-op-zich-zelf zijn waarde, wordt het een vorm, een lichaam, een kracht in het samenstel van vormen, lichamen, krachten, waaruit het schilderij bestaat; en niets weerhoudt den schilder die elementen te vervormen, naar gelang hij dat voor het beoogde resultaat noodig acht. En zoo ook in de uitbeelding van den mensch, hetzij als weergave, hetzij gegeven in de een of andere psychische verwikkeling. Natuurlijk schijnt zoo de weg vrij voor alle willekeur. Maar het gaat er tenslotte niet om, wat de zwakkeren onder de kunstenaars, uit onmacht of onbegrip van het wezen dezer kunst, misdrijven, doch uitsluitend is van belang welke mogelijkheden geopend worden en welke werkelijke resultaten bereikt zijn. De — schijnbare — vrijheid, die hierdoor ontstaan is — want het mag ondoenlijk schijnen om op deze kunstvorm gedocumenteerde critiek uit te oefenen — de ijver der vernieuwers, het enthousiasme met verblinding, het volgen van een mode, zonder de kern der zaak te begrijpen, dit alles mag oorzaak zijn van veel vergissingen, veel overdrijving, van verwildering, in het wezen heeft dit nieuwe bewustzijn schitterende mogelijkheden geopend en een kunst doen ontstaan, die geenszins minderwaardig is aan wat voorafging, doch met andere maten gemeten moet worden. Waar nu echter deze nieuwe kunst in alle opzichten en welhaast in de eerste plaatst in bedoeling, in de wijze waarop het tot den beschouwer spreekt, zoo principieel verschillend is van wat voorafgegaan is, zóozeer, dat men zou kunnen zeggen, dat de moderne schilder een geheel andere functie verricht dan zijn voorganger, is het een absolute noodzakelijkheid, de werken van deze beide groepen geheel van elkaar te scheiden, daar het welhaast niet van den bezoeker te vergen is, dat hij zijn opnemingsvermogen afwisselend op zoo geheel verschillend georienteerde werken instelt. De beperkte ruimte, waarover het museum beschikt, maakt het echter

Afb. 7. Jan Sluyters. Het gezin van den schilder.

absoluut onmogelijk aan deze eischen te voldoen. Het voorloopig ideaal — zoolang geen geheel nieuw museum beschikbaar is — moet zijn, een afzonderlijk gebouw voor het moderne werk, waarbij dan ook, bij de aankleeding en indeeling der zalen, met het karakter van dit werk rekening gehouden kan worden.

Vincent van Gogh is een der eersten geweest, wien het nieuwe inzicht gegeven werd en die het in praktijk bracht. Hij was een leerling van de Haagsche school, van Mauve meer in het bijzonder, met groote vereering voor Weissenbruch, die hem raad gaf, terwijl hij samen met Breitner, een paar jaar jonger dan hij, ging teekenen in Haagsche achterbuurten. Maar reeds in die jaren werd het hem duidelijk dat hij anders was dan de anderen en, met sterk zelfbewustzijn en verbeten hardnekkigheid zet hij er zich aan, zijn eigen idealen te verwezenlijken. Het waren werkelijk niet alleen zijn eigenaardigheden en de bijkomstigheden van zijn huiselijk leven die hem vervreemdden van de kunstenaars uit zijn omgeving! Eerst laat zich geheel aan de kunst wijdend en van aanleg geen gemakkelijk werker, werpt hij zich met taaie volharding op de studie, maar dan wordt het hem ook duidelijk dat zijn roeping is : den mensch uit te beelden, in zijn strijd, zijn lijden, zijn verhouding tot de natuur, En hij gaat in de natuur zelf ook zien menschelijke sentimenten. En die sentimenten uit te drukken wordt zijn taak. Wanneer hij eenmaal aan het schilderen gaat laait zijn scheppingsdrang op tot een verterend

vuur, waarin geest en lichaam spoedig, maar in een brand van schoone scheppingen, ondergaan. In 1891 sterft hij. Nauwelijks negen jaren heeft hij geschilderd, maar in dien tijd een geweldig aantal werken geschapen. Zeven hangen er thans in het Museum voor Moderne Kunst, waarvan twee eerst onlangs door denzelfden begunstiger, die ook de groote Verster afstond, in bruikleen gegeven zijn.

Afb. 8. Matthieu Wiegman. Watermolen te Fleury.

Behoort dus van Gogh naar levensjaren zeker niet tot deze eeuw, als scheppend kunstenaar is hij degeen, die de 20e eeuwsche kunstperiode opent. Een van die nieuw verworven schilderijen, de beroemde Boer uit Arles, is een van de mooiste voorbeelden van zijn volkomen gerijpte kunst. Dit is geen realistisch beeld, doch eer een vizioenaire schepping van een man, die de aarde bewerkte in dat land van brandende zon, die ook de arme hersens van den Noorderling Vincent zoo onbarmhartig teisterde. In Holland was voor deze kunstrichtig aanvankelijk absoluut geen begrip. Doch anderen zouden de taak van van Gogh overnemen. Toorop is in de steeds wisselende evoluties van zijn kunstvorm, altijd een der baanbrekers geweest van de nieuwe denkbeelden, een der voorgangers en geestdriftige aanhangers der jongere stroomingen.

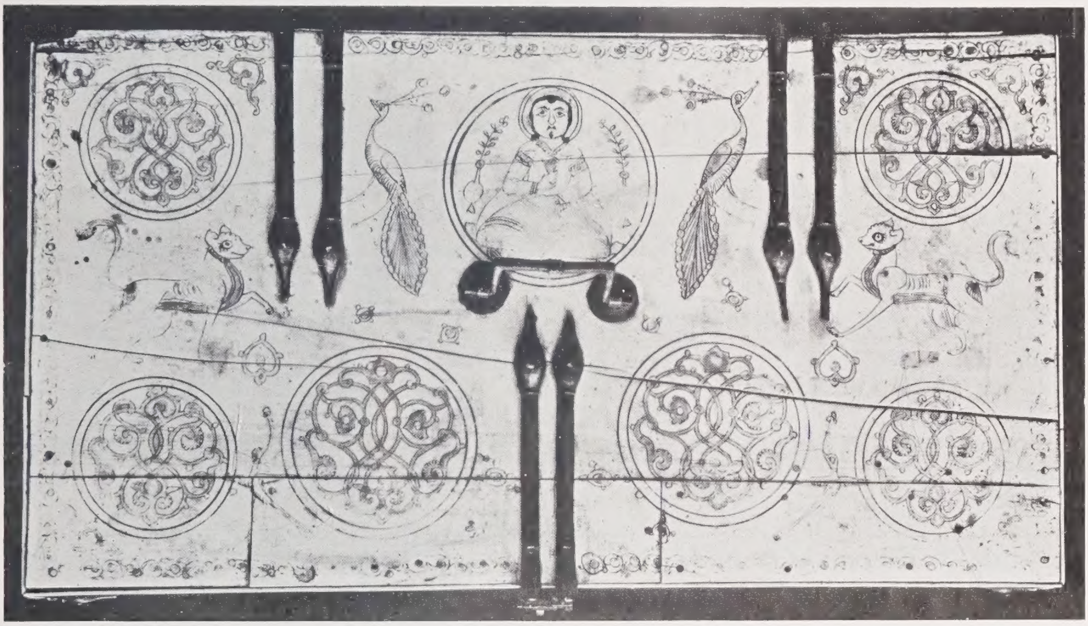
Deze stroomingen zijn zeer uiteenloopend. Wij hebben er in dit verband alleen mede te maken, in zooverre het Museum er onlangs nieuwe voorbeelden van verworven heeft. En dan is dat in de eerste plaats die groep van schilders, waaraan de naam van den bekenden Bergenschen verzamelaar P. Boendermaker Pzn. verbonden schijnt. Want het was deze, die het museum in staat gesteld heeft met een reeks belangrijke schilderijen, de eigen bezittingen uit die school, aan te vullen. De groote figuur onder deze schilders is *Jan Sluyters*, van wien het museum voor een paar jaar het groote familieportret, (Het gezin van den schilder, afb. 7), verworven heeft. Dit toch geeft in zijn contrasten en schijnbare willekeurigheden een goed denkbeeld van het streven dier kunstenaars en van wat er in bereikt is. Rechts de zware kleurmassaas, de prachtig neerhangende blauwgroene draperie van het kleed der moeder, waarin de kleine zuigeling veilig genesteld ligt, en daarboven, in diep incarnaattonen, het gelaat van de moeder, in de eenvoudige groote trekken een zekere veralgemeening tot het type moederschap. Vlak daarnaast, in bloeiende contrastwerking, het sterke diepe blauw van een doek over het donkere mahoniehout van de tafel. De duistere kop van den schilder zelf, met een knorrige uitdrukking van gespannen energie verschijnt achter dezen voorgrondsgroep van mooie kleuren in groote vlakken en zware, diep uithangende vormen, maar daarvan gescheiden door het sterke licht van de witte schilderskiel. Zoo is er een voortdurend overspringen van donkere op lichte kleuren, het groen van het kleed der moeder wordt doorbroken door de witte doek waarop het kind ligt en het prachtige blank van het kindje zelf, boezem en hand der moeder. De duistere kop van den schilder, vlak tegen het donkere paars van de hoofddoek zijner vrouw, draagt het strak blanke voorhoofd. Toch is hier geen sprake van een lichteffect, dat, op ruimtewerking berekend, het karakter van vlakvulling schaden zou. Er is een in elkaar grijpen en rythmisch over-leiden van gebogen lijnen dat even aan het rythme van cubistisch werk herinnert. Links, in uiterste tegenstelling tegenover de massaliteit rechts, het overslanke naakte jongentje, rank opbloeiend tegenover de rustiger en zwaarder vorm van de ouderen-groep. En hooger op, in den achter grond, voor een teer wazig grijs van gordijnen de verijlende bloemenruiker — en dan nog, heel open en blank, in het helderste licht, het uitzicht op een door het open veld getraceerde straat. Zoo wordt dit groote doek een groepeering van krachten in kleur, toon en lijn, een harmonische bouw van con-

structieve elementen, een geleidelijke samenstelling van contrasten. En binnen deze constructief streng volgehouden schoonheid van beeld-vormende elementen, en daarmede in zuivere overeenstemming, de eenvoudige en treffende voorstelling van het familietafereel.
Van Sluyters ontving het museum van den heer Boendermaker nog een stilleven, het Madonnabeeldje, in bruikleen, dat, in een geheel ander, veel dieper tonaliteit, in zware bruine en roode kleuren, en met een sterkere contrastwerking van licht en donker, toch uit eendere principes opgebouwd is. Hier echter werd de vorm meer onderdrukt, zoodat dit werk, voor wien die in de eerste plaats na wil gaan, grootere moeilijkheden oplevert.
Matthieu Wiegman is meer een schilder van het psychologisch element in den mensch en hij onderging veel sterker den invloed van Cezanne en andere moderne Fransche schilders. Zijn Watermolen te Fleury, dit jaar aangekocht, is een mooi voorbeeld van zijn landschapsstijl, waar iets van het dreigende, onweersachtige, dat men in die school veel aantreft, (speciaal bij Vlaminck), in te vinden is. Een dergelijk landschap is dramatisch van stemming door de felle contrastwerking van tot uiterste kracht opgevoerde kleuren, het diepe blauw van de lucht, het sterke groen en daartegen, in een opzettelijk zeer scherpe vorm, het harde silhouet van het witte huis. Dat ook hier de vormen zich niet gevoegelijk ordenen en klaar, in dieptewerking, aaneensluiten, is de wil van den kunstenaar, die zich uit wil spreken, uitsluitend in die tegenstelling van vormen en kleuren. Ook van dezen schilder ontvingen wij van den heer Boendermaker twee werken in bruikleen, het „Stilleven voor batik", dat tot zijn beste werken behoort en boeit door de prachtige diepe kleuren, die, in een milder harmonie, toch weer getuigen van de sterke emotie van den kunstenaar, vooral door het prachtig oplichtende rosarood van de hoogste bloem; dan een menschuitbeelding in doffe bruin-blauwe kleuren, „De man met de zieke hand", treffend als psychologische weergave en van een bijna ascetische kleur. De schilder zelf gaf ons een zijner belangrijkste werken ter bewaring, „De aanbidding der herders", een stuk waarvan men zeker het primitivistische gewild kan noemen, maar waardoor de meester het innig devote van dit werk zeer hoog op heeft kunnen voeren. Het behoort tot de belangrijkste uitingen van religieuse kunst van den lateren tijd.
Verder behooren tot het bruikleen Boendermaker werken van *Gestel, Colnot, Piet van Wijngaerdt, Charley Toorop, Van Blaaderen, Maks* en *Schuhmacher*. Met die van Piet Wiegman, Lod. Schelfhout, le Fauconnier, reeds eerder in het bezit van het museum, zou dit thans, wanneer ruimtegebrek niet dwong, telkens slechts een gedeelte dezer schilderijen gelijktijdig tentoon te stellen, een sterk gevarieerd beeld van deze school kunnen geven.
Aan deze schilders verwant zijn ook eenige kunstenaars, die persoonlijk verder van hen afstaan, en van wie eenige werken verworven werden:
Tjerk Bottema, „Fleury-Bière", een klein landschap, in een eigenaardige lichte toon; *J. van Herwijnen* wiens grootere „Colliaure" verruild werd tegen een rijper en later werk uit Spanje, een landschap ook, dat in de diepe paarse, groene en blauwe kleuren de bekoring heeft van een gobelin; en *Ton Kelder*, een jong Haagsch schilder, van wien wij een stilleven ten geschenke kregen. Deze kunstenaar gaat meer zijn eigen weg en verraadt, naast een buitengewoon technisch kunnen, een zeer forschen aard. Kelder is weinig theoreticus. Hij bouwt zijn schilderijen geheel op naar den eersten indruk, dien hij van zijn motief krijgt. Forschheid is een karakteristiek van zijn werk, beslistheid, breede, eenvoudige, beheerschte techniek. Men zoeke in zulke doeken geen zoete, vleiende lijnen, in elkander vloeiende kleuren: direct, zonder overgang, met strakke, vaak hoekige contouren staan de plans en partijen tegen elkaar. Er is geen streven naar atmosferische effecten, naar lichtspelingen. Het is een samenvoeging van krachtige, diepe kleurvlakken, dikwijls in zeer sterke contrasten. Maar bij hem hebben niet die kleurvlakken alle beteekenis, alle herkenbaarheid aan de oorspronkelijke voorwerpen verloren. De rust en helderheid van zijn schilderijen vloeit voor een gedeelte voort uit de onmiddellijke overzichtelijkheid van de voorstelling, voorzooverre zij niet in den achtergrond tot eenvoudige kleurnuanceeringen herleid zijn. Toch spreken in zijn werken de ruimteverhoudingen der voorwerpen niet. Het karakter, zooals moderne schilders dat aan hun werk trachten te geven, van vlakvullingen, binnen hetwelk in de tegenstelling van vormen en kleur, van heldere en donkere tonen, het beeld is gegeven, is ook bij Kelder vastgehouden. — Terecht werd door Cornelis Veth in de Telegraaf de opmerking gemaakt, dat van het publiek te veel gevergd wordt in dit museum. Men kan niet verwachten dat de bezoeker zich spontaan in de geheel gewijzigde gedachtensfeer van de moderne meesters verplaatst. Zonder de bovenaangegeven oplossing is het onmogelijk dit bezwaar op te heffen. KNUTTEL.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij N. V. MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.
De afbeeldingen zijn genomen naar fotografiën van S. JULIUS OPPENHEIM.

MEDEDEELINGEN VAN DEN DIENST VOOR KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN DER GEMEENTE 'S-GRAVENHAGE

JAARGANG V, No. 3. SEPTEMBER 1925 AFLEVERING XII



Afb. 1.

Aanwinsten (Afd. Oude Kunstnijverheid).

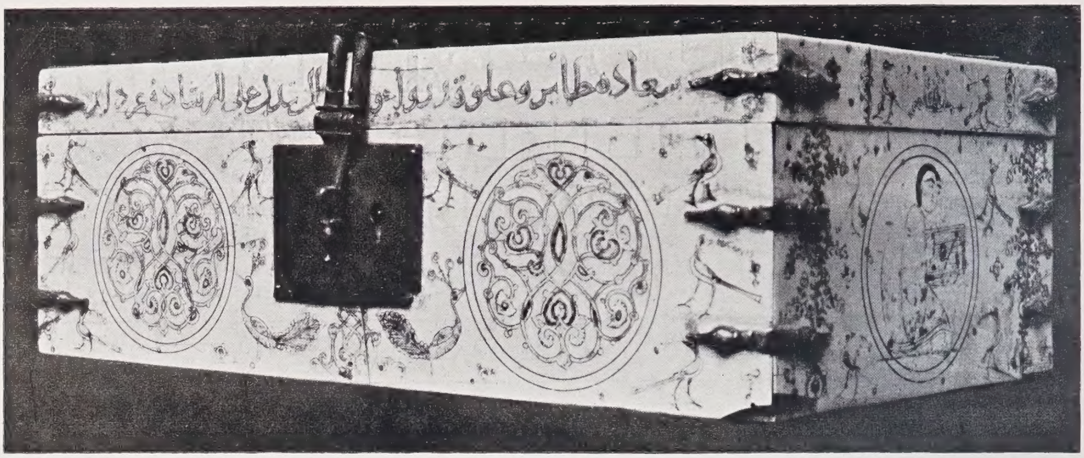
ONDER de aanwinsten van 1924 welke eene nadere vermelding alleszins verdienen valt allereerst te rekenen een zeer fraai en uitmuntend geconserveerd kistje, dat voorzoover hier bekend, in Nederland een uniek exemplaar is.

Het is 34 cM. lang, 18 cM. breed en 11.1 cM. hoog, en met ivoren platen bekleed, waarop het ornament geschilderd is, in verschillende kleuren en goud. Hengsel, sleutelplaat en klampen zijn van brons en vroeger verguld geweest. Door het afslijten van het goud is dit beslag ten opzichte van het lichte ivoor, thans te donker van toon.

Van de versiering geven de photo's een duidelijk beeld, zoodat wij ons niet aan eene gedetailleerde beschrijving daarvan behoeven te buiten te gaan.

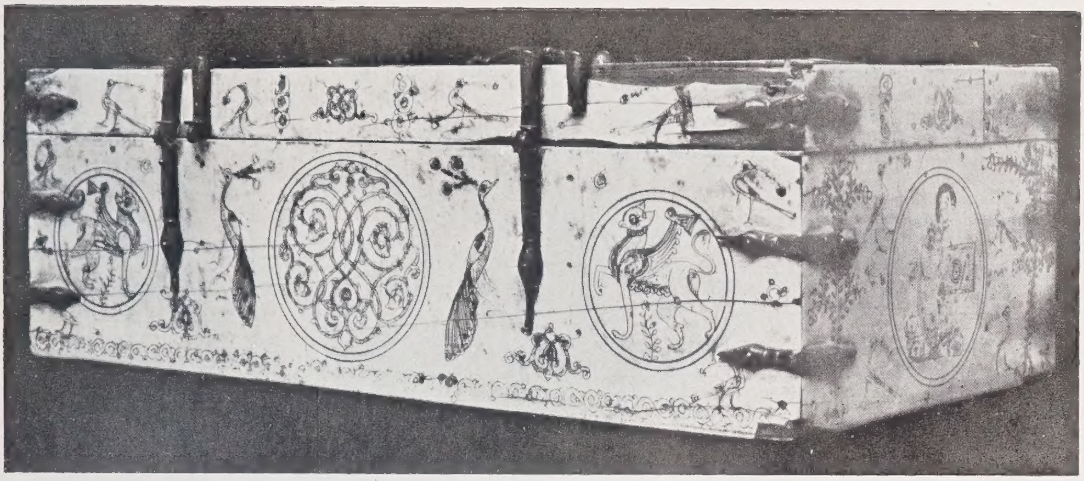
Op het deksel (Afb. 1) merkt men een vorstelijk, althans genimbeerd personage op, in eene oostersche houding gezeten, met een conischen beker in de rechterhand. De pauwen ter weerszijden zijn vlug en sierlijk geteekend, zoo ook de honden, welke, op een iets lager plan, naar hen toegewend zijn. De arabesken in de zes overige medaillons vervullen hun taak op artistieke wijze. Iets grooter van dimensie en van gecompliceerder dessin vinden wij ze weer aan de voorzijde van het kistje, waar wij eveneens de pauwen terugzien.

Daarboven, op de voorzijde van het deksel, staat een regel arabisch, in neschi (loopend) schrift, waarover prof. Snouck Hurgronje zoo goed was, nadere inlichtingen te verstrekken. Er staat letterlijk: „Geluk van vogel en hoogheid van rang, en toestanden (omstandigheden) die wijzen op rechtschapenheid (goeden levenswandel) en . . . .'' (onleesbaar).



Afb. 2.

De vogel heeft immer in het bijgeloof een voorname rol gespeeld, en zoo is het woord in den mohammedaanschen tijd in zwang gebleven in de beteekenis van „goed voorteeken".
„Geluk van vogel" wil dus zeggen gelukkig voorteeken, d. i. voorspoed, fortuin.
Met andere woorden, de inscriptie bevat zegewenschen voor den eigenaar.
Opgemerkt moet nog worden dat deze vorm van het neschi- schrift gedurende verschillende eeuwen in gebruik is geweest en dat, in deze inscriptie, combinatie van woorden noch spelling altijd feilloos is.
De zijvlakken vertoonen citherspeelsters tegen een nauwelijks herkenbare peluw aangeleund, en aan de kanten gestyleerde boomen. Hier is het, op het gewaad van de artiesten en op het rolkussen, dat wij nog sporen van een roode kleur aantreffen, terwijl op sommige bloemknoppen en in eenige vulmotieven een donkerlapisblauw bewaard is gebleven.
Het goud heeft zich het best aan den achterkant bewaard, waar, in drie medaillons, een arabeske geflankeerd wordt door twee salon-griffioenen. Van het wreede aspect hunner assyrische voorvaderen is weinig overgebleven. (Afb. 3).
Ter weerszijden van het arabesken-medaillon wederom de sierlijk geteekende pauwen.
En de ruimte die op al deze vlakken blank is gebleven is bescheidenlijk bezaaid met kleine vulmotiefjes, en vogeltjes met een twijgje in den bek.
Rekening houdende met de vroegere polychromie en de vergulding, in het bijzonder van de bronzen montuur, welke, het worde nog eens herhaald, thans te sterk tegen het lichte ivoor afsteekt, kunnen wij een niet anders dan waardeerend denkbeeld koesteren van de oorspronkelijke schoonheid van dit kistje.
Het behoort tot een groep, ongeveer 60 exemplaren sterk, welke thans voor het meerendeel òf in openbare musea zijn beland, òf zich, van oudsher in kerkelijk bezit bevinden.
Men heeft ze hierom wel voor reliquiën-schrijnen gehouden, doch een opschrift op het kistje in Trente, dat aan duidelijkheid niets te wenschen overlaat, verzekerde zijne bestemming tot receptakel van geschenken aan een jong bruidspaar.
Wij kunnen ze dus bestempelen als siervoorwerpen dienende tot het overbrengen en bewaren van geschenken, vorstelijke bullen en anderszins. Dat er eenige in kerkelijk bezit zijn gekomen, waar men ongetwijfeld reliquiën aan hunne hoede heeft toevertrouwd, doet niet af tot de oorspronkelijke, ongetwijfeld wereldlijke bestemming.
Men heeft ze in cylindrischen en in rechthoekigen vorm, de laatste met schuinsoploopend, of ook wel, zooals het onze, met plat deksel.
Wij treffen er vaak dezelfde versieringsmotieven op aan, den drinkenden vorst, de citherspeelstertjes, de pauwen en de arabesken-medaillons, de kleine vogeltjes, en de ietwat stijve boompjes, welke bij het onze op de zijvlakken voorkomen.
Nu is er, omtrent de dateering en, sinds kort gelukkig ook omtrent de herkomst van deze kistjes en doozen, onder de kunsthistorici eene verblijdende eenstemmigheid. Men schrijft ze toe aan Sicilië uit de 12e en 13e eeuw. De in dien tijd op dat eiland — en in Beneden-Italië bloeiende kunst vertoonde sterk byzantijnsche invloeden — sommige der prachtige palermitaansche mozaieken bijv. zijn onvoorwaardelijk tot de byzantijnsche kunst te rekenen, immers door grieksche kunstenaars vervaardigd — en daarnaast een duidelijk oostersche



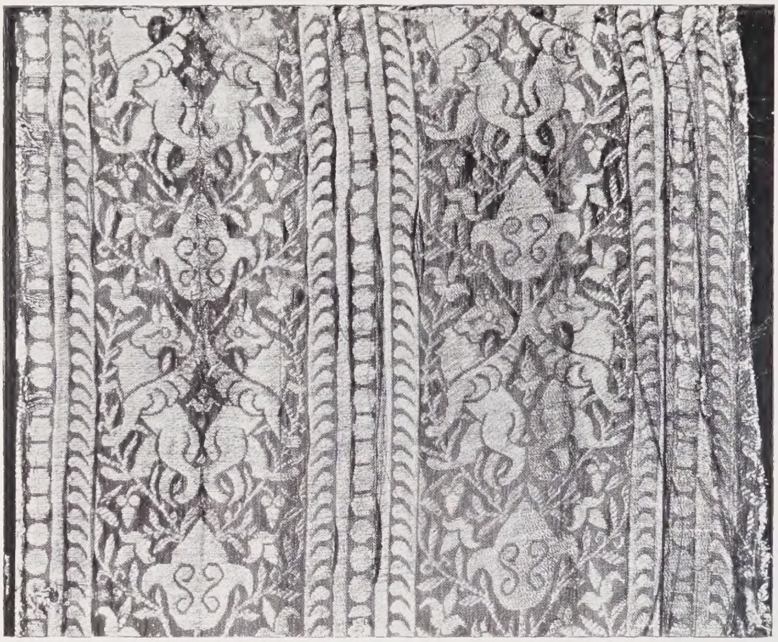
Afb. 3.

strooming. Hetgeen natuurlijk verband houdt met de geschiedenis van die landen en de volken, welke er afwisselend over heerschten, en gezamenlijk woonden. In de eerste helft der 9e eeuw hadden de Saracenen er vasten voet gekregen; de Byzantijnen die daarna hun heerschappij hersteld hadden, verloren die in de 2e helft der elfde, voor goed aan de Normandische vorsten. Deze werden opgevolgd door de Duitsche Hohenstauffen tegen het einde der twaalfde. Het is in die twaalfde onder Rogier II en zijne opvolgers, en in de dertiende eeuw onder Frederik II van Hohenstauffen, een gigantenfiguur in de Middeleeuwen, dat de bloeiperiode valt van de Zuid-italiaansche kunst, toen Palermo, Monreale en Cephalu met geweldige bouwwerken verrijkt werden (2e helft 12e eeuw), toen Frederik, behalve heerscher en diplomaat, humanist, dichter en fanatiek jager, arabische werken vertalen deed, en zelf handel dreef op Indië en Egypte. Hij had Saraceensche valkenaars en schreef zelf een boek over de valkerij. In zijne parken had hij uitheemsche dieren, een olifant en een giraf werden hem door den Sultan van Egypte gezonden, hij hield er koolzwarte klaroenblazers en soepele oostersche danseressen op na, gansche menagerieën voerde hij met zich mee. Hij praatte liever met voornoemden Sultan en diens stedehouder in Syrië, dan met den Paus, die hem in den ban deed. Van dezelfde islamische vorsten kreeg hij een tent ten geschenke, waarop de zon en de maan waren afgebeeld, die, met behulp van een verborgen uurwerk, hun kringloop zeker en regelmatig volbrachten en accuraat de uren van dag en nacht aanwezen. Hij had jachtluipaarden, tchita's, ,,qui sciunt equitare", die kunnen paard rijden, d.w.z. dat zij er op gedresseerd waren, achter den jager op den rug van het paard gezeten mee ter jacht te gaan, en, wanneer het wild zich vertoonde, dit te achtervolgen en te bemachtigen. Dit alles om te doen zien dat Frederik noch religieuse noch cultureele bezwaren tegen de Mohammedanen had. Hij installeerde de Saracenen zelfs in Lucera (Ben.-Italië), welke stad onder zijne persoonlijke bescherming kwam. Saraceensche meesters oefenden er, evenals in Melfi en Canosa, voor zijne rekening hunne bedrijven uit, timmerlieden, inlegwerkers, wapensmeden, boogmakers en andere handwerkers.

Is het hiermede wellicht duidelijk geworden, dat er in de bovengenoemde tijden in Ben.-Italië en Sicilië een dergelijke grieksch-oostersche cultuur en kunst bestond, zoo rest nog immer de vraag te beantwoorden waarom onze kistjes en doozen nu speciaal daar vervaardigd zouden zijn. Het spreekt wel vanzelf, dat ook zij hun wordingsgeschiedenis hebben, dat er niet op een gegeven moment een ivoorwerkersatelier op het denkbeeld is gekomen: Laten we nu zulke kistjes gaan maken, daar zit wel wat in.

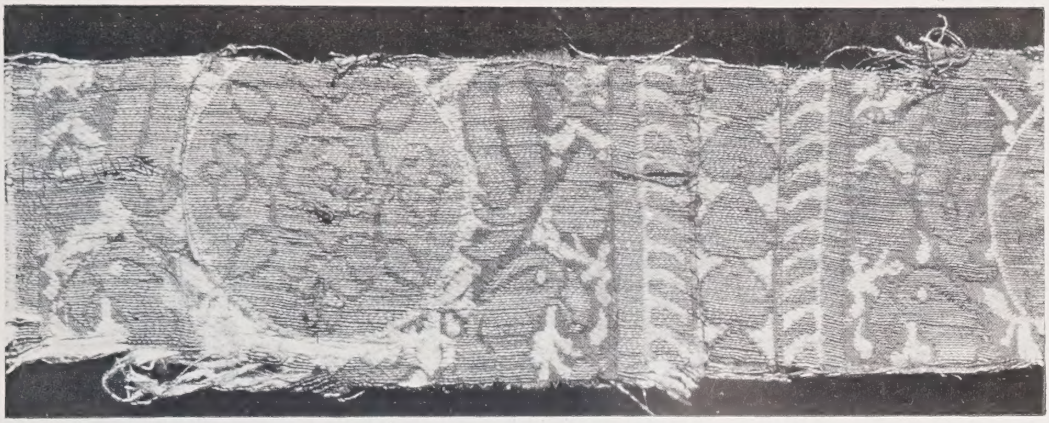
Men heeft ten aanzien van de exemplaren met een schuinsoploopend deksel opgemerkt, dat het bekende zilveren bruidskistje van Projecta en Secundus in het Britsch Museum (4e eeuw) reeds een zoodanig gevormd deksel bezat, zooals ook de latere uitgesneden byzantijnsche kistjes, met aan de antieke kunst ontleend ornament, uit de iconoclastische periode. Men heeft er aan herinnerd, dat de Egyptisch- Koptische kunst beenen doozen en koffertjes kende waarvan het gegraveerde ornament met *verf* werd gerehausseerd (het belangrijkste exemplaar hiervan is wederom een bruidskistje in het museum te Caïro).

Hiermede is de genesis van onze groep wel duidelijker geworden, doch de Siciliaansche



Afb. 4a.

herkomst er wellicht des te minder door verklaard.
Die herkomst dan wordt gebaseerd op de arabische inschriften en op de versiering. Zonder de correcte inscriptie's en de arabesken, zegt Kühnel — wij hebben gezien dat de inscriptie's niet immer feilloos zijn —, zou men geneigd zijn aan een christelijk europeesch atelier te denken. En wel hierom, omdat de meeste motieven met een ongedwongenheid, een losheid over het vlak zijn gestrooid, welke geenszins eigen zijn aan de weloverwogen ruimteindeeling van de islamische kunst en dat zij, in de niet-decoratieve teekening (die van menschen en dieren dus) het stempel van vlak-versieringskunst missen, dat zoo karakteristiek is aan de islamische kunstnijverheid der Middeleeuwen. Deze tegenstellingen meent hij te kunnen verklaren door de plaats van vervaardiging te zoeken in eene omgeving, waar wel mohammedaansche handwerkers werkzaam zijn geweest, doch welke niet zuiver islamisch was, m. a. w. in Sicilië in den tijd der Normandiërs, die den kunstzin van hun saraceensche onderdanen in Beneden-Italië aanwakkerden en onderhielden. Kühnel constateert dan dat vele motieven op de kistjes, welke bijna zonder uitzondering uit Italië (voornamelijk Beneden-Italië en Sicilië) zouden komen, eveneens te zien zijn op de mozaieken van de Palatijnsche kapel in Palermo, de arabesken, de muzikanten en de genimbeerde koning in oostersche houding. Migeon had reeds dezelfde herkomst voorgesteld met een beroep op het kistje in het South-Kensington Museum, dat uit de cathedraal van Bari (Z.-Italië) stamt, en, met christelijke motieven gedecoreerd, tegelijkertijd arabische inscripties vertoont.
Een naar mijne meening sterker getuigenis biedt nog het kistje, dat zich thans nog in de palatijnsche kapel te Palermo bevindt. (Afgeb. bij Diez, Jahrb. k. pr. Kunstsamml. Bd. 32).
Op het deksel ziet men een rond medaillon waarin een groep van drie Christenen, aan weerszijden waarvan een tchita die een stuk wild aangrijpt; daaronder links een olifant met zijn kornak en nog iemand op zijn rug, en rechts een giraf met zijn oppasser. Op de voorzijde jachttafereelen, getulbande Oosterlingen die een valk loslaten, „werpen" op reigers hoog in de lucht, herten of antilopen welke verscheurd worden door een grooten hond en een tchita. In 1887 heeft G. di Marzo deze scènes reeds in verband willen brengen met Frederik II. Ik ben niet in staat geweest dit artikel in te zien, doch uit de korte samenvatting daarvan bij Kühnel blijkt dat hij in den olifant en de giraf de exemplaren gezien heeft, die den keizer (Fr. II) door den Sultan geschonken zijn.
De valken en de luipaarden in de jachttafereelen zijn het voorwerp van 's keizers persoonlijke groote belangstelling geweest. Over de eerste schreef hij een boek, de laatste vermeldde hij eigenhandig in een brief (zie boven).
In dit boek: „Verhandeling van Keizer Frederik over de kunst van het jagen met valken" komt een passage voor, waarvan de valkenaars op de voorzijde van het kistje als het ware de illustratie vormen. De passage welke ik hier uit het latijn vertaal en die in originali te lezen is in het latijnsche dertiende eeuwsche manuscript van de „Verhandeling" in de bibliotheek van het Vaticaan (Palatina latina 1071 fol. 62v.) luidt als volgt:
„Jacti zijn lederen riemen, welke om de pooten der valken gedaan worden, om ze vast te houden „en ze op het wild te werpen; daarom worden ze jacti genoemd". (Lat. jacere = werpen).
En ook deze riemen zijn op de voorstelling op de voorzijde aanwezig.

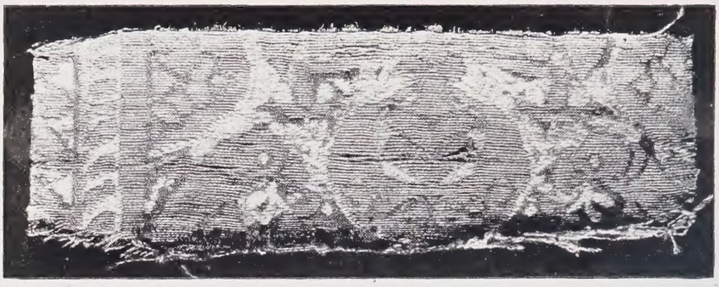


Afb. 4*b*.

Daar dit handschrift geïllustreerd is, had ik gehoopt, er de oorspronkelijke teekening in terug te vinden, waarnaar die op het kistje zou zijn gecopieerd. Dr. G. J. Hoogewerff die zoo vriendelijk was dit onderzoek in de Vaticaansche bibliotheek voor mij te doen, en aan wien ik ook de juist geciteerde passage verschuldigd ben, moest helaas een negatief resultaat boeken. Voor de aanwending in Sicilië van dit motief der oostersche valkenaars pleiten desalniettemin de reeds besproken feiten:
Frederik II interesseert zich bijzonder voor deze jacht, en heeft Saracenen in zijn dienst, wier bekwaamheden op dit gebied hij roemt. Het motief komt, bij mijn bescheiden weten, slechts eenmaal voor: op dit kistje dat zich van oudsher in de palatijnsche kapel bevindt. De voorstelling past precies bij een tekst over de valkenjacht in 's Keizers verhandeling. Voeg daarbij nog de afbeeldingen van een olifant en een giraf op het deksel, dan zult ge toegeven dat de som van al deze aanwijzingen alleszins voldoende is, om in het palermitaansche kistje een typisch siciliaansch specimen te zien ontstaan tijdens de regeering van Frederik II.
Het bovenbesprokene geeft dus redenen te over, om ook het haagsche exemplaar te brengen tot de siciliaansch-zuiditaliaansche groep. Of alle beschilderde, niet westersche kistjes daartoe te rekenen zijn, waag ik te betwijfelen; waarom zou juist hier het monopolie zijn geweest van de vervaardiging van beschilderde kistjes? Ook de datum is niet met zekerheid te bepalen. Er zijn er bij, waarvan de slordige fabriekmatige teekening aanwijzingen geeft voor een langen levensduur van dit artikel. De koefische karakters van sommige inscriptie's zouden, volgens Kühnel, nog op de 12e eeuw duiden, het palermitaansche kistje, indien di Marzo's uitlegging aannemelijk is, op de 13e, en het vele malen gebezigde neschi-schrift is, zooals reeds boven gezegd werd, eeuwen courant geweest.
Er bestaat natuurlijk alle grond aan te nemen, dat dergelijke siervoorwerpen zoowel in de 12e als in de 13e vervaardigd zouden zijn, te meer wanneer men zich herinnert dat beschilderd ivoor reeds bij de Grieken en later bij de Copten in trek is.
Ook in het christelijke Westen (Frankrijk of Engeland) worden ivoren kistjes beschilderd met motieven, welke klaarblijkelijk van de miniatuurkunst zijn overgenomen (kistje in het S. Kensington-Museum). Zoo bevond zich in 1295 in de (oude) St. Paulskerk te Londen een „capsula eburnea, in qua continentur multae reliquiae, et depingitur capsula illa multis ymaginibus", „een ivoren kistje, waarin vele reliquiën bewaard worden en dit kistje is beschilderd met vele afbeeldingen". (V. Gay, Glossaire archéologique i.v. coffret).

Behalve met het gebruikelijke onversierde fijne linnen was het kistje van binnen nog bekleed met een goud gebrocheerd linnen, dat er voorzichtig uitgenomen is en thans. achter glas, naast het kistje wordt tentoongesteld. Gelijk uit de hierbijgaande afbeeldingen blijkt, zijn het fragmenten van drieërlei ornament, dat volgens hetzelfde verticale stelsel op het weefselvlak is toegepast. Bij fig. 4*a* ziet men tusschen een driedeelige ornamentband op een blauw fond twee van elkaar af gewende gouden grffioenen wier vleugels samenkomen en overgaan in een lotusknop, bij de twee andere stukken ziet men medaillons met decoratieve vullingen geflankeerd door een koppel van elkaar af — bij c naar elkaar toe — gewende papegaaien, in goud en wit op een bruinig fond. De mogelijkheid is niet uitgesloten dat zij *(b* en *c)* deel hebben uitgemaakt van éénzelfde weefsel.
De gouddraad is niet van puur goud, doch bestaat uit een linnen draad, die omwikkeld is met

een uiterst dun reepje dierlijke darmhuid, dat aan den bovenkant verguld is. De weefsels, die eerst later in het kistje zijn aangebracht, kunnen niet jonger dan de dertiende eeuw zijn. Waar zij vervaardigd zijn? Wellicht in Sicilië zelf, wellicht in Lucca, misschien ook zelfs in Syrië.



Afb. 4c.

No. 2. Een niet vaak voorkomend stuk in de vroege perzische ceramiek doet afb. 5 zien. Het is een waterkruik of, om de bestemming algemeener te houden, een schenkkan van lichtgrijze kiezelhoudende aarde, overdekt met een thans gecraqueleerde, doorzichtige, blauwgroene glazuur. Op den onderkant van den buik begint een zich telkens herhalend, aaneensluitend motief en relief van gestyleerde bladen en palmetten, welke spits toeloopend in den hals eindigen. De monding, van den hals gescheiden door een band, heeft den vorm van een hanekop met kam. De uitvoering van het decor, dat, zooals Sarre terecht van een gelijksoortig, gegraveerd exemplaar te Berlijn opmerkte (A. B. 35, 48) herinnert aan de stucco-versieringen van Samarra en van de moskee van Ibn-Toeloen in Kaïro, en de nok op het boveneinde van het hengsel, doen onmiddellijk denken aan een gegoten of gedreven prototype in metaal. En inderdaad zijn dergelijke metalen utensiliën, aquamanilen zou men ze kunnen noemen, eindigend in gehoornde stierenkop of hanehoofd, aan den tand van den tijd ontsnapt en bekend. Is dit juist, dan behoeven wij ook niet met Kühnel aan te nemen, dat de vogelkopvormige uitmonding van de chineesche ceramiek van de T'ang-dynastie zou zijn overgenomen (Islam. Kleinkunst, 86). Indien ooit, dan hebben de chineesche pottebakkers uit den T'angtijd hun decor en hun vormgeving ontleend aan het Westen, en de chineesche aarden schenkkannen met vogel- of phenixkop (het fraaiste exemplaar, in de Eumorfopoulos collectie, Burl. Mag. Apr. 1920 pl. II D zal op de thans te Amsterdam gehouden tentoonstelling van chineesche kunst te aanschouwen zijn) zijn eveneens westersch geïnspireerd. F. R. Martin, die in de Burlington Mag. van Septr. 1912, een dergelijk, toentertijd onbekend stuk publiceerde, vergeleek het reeds met een sassanidische (dus perzische) zilveren schenkkan in den tempel van Nara (Japan). In den driedeeligen catalogus van den Nara-schat (Toyei Shuko revised ed. 1910) heb ik geen zilveren schenkkan kunnen vinden, wel in dl. III, pl. 149 een „gelakte kan, in uitheemschen „stijl, met zilveren inlegwerk (? „studded") in den vorm van bloemen en vogels; het deksel „gevormd als een vogel-kop en aan het hengsel bevestigd met een dun zilveren kettinkje". (Ook afgebeeld bij Cohn-Wiener Kunstgewerbe des Ostens, afb. 157).

Afb. 5.

Dit exemplaar is echter niet sassanidisch, maar chineesch; voorzoover bekend hebben de Perzen niet met lak gewerkt en bovendien is het voor een sassanidisch stuk te fijn, te „dainty" van ornament. Voorts is er nog een bronzen schenkkan met een vogelkop op den *tuit*, die echter met het hier besproken type niet vergeleken behoeft te worden (Toyei shuko, Japansche uitgave, dl. V. pl. 262). Een ander oostersch voorwerp, eveneens een schenkkan, wellicht door Martin bedoeld en daarom hier afgebeeld, doch niet te Nara, had reeds in 1873 de aandacht getrokken van Adr. de Longpérier (Oeuvres I, 303). Door de geëlanceerde vorm, het dunne hengsel, en de Pegasi op

den buik, van het spoor gebracht, meende hij er een sassanidisch voorwerp in te moeten zien.

Uit de beschrijving ervan in de Hōryuji Ō-kagami (Groote spiegel van Hōryuji), afl. 56 (pl. 7/8) zij het volgende aangehaald[1]: Drakenkopwaterkan, van oudsher bestempeld als toebehoord hebbende aan Keizerin Suiko (593—629) of aan Shotoku Taishi (572—621). Gemaakt van witbrons (zilverbrons?) is het zilverachtig. Zoowel drakenkop, drakenlichaam, gegraveerde Pegasi en bodem zijn goudkleurig. De drakenoogen zijn ingelegd met...? (glanzende steenen). Wat de gegraveerde, met vleugels voorziene Pegasi betreft, deze zijn nagenoeg geheel (de staarten en het ornament van de vleugels hebben een typisch vèr-oostersche curve. Gs.) naar een centraal-aziatisch (?) product gecopieerd. Hoewel stellig niet getwijfeld mag worden, dat dit voorwerp vroeg T'ang is, moeten wij in het oog houden, dat de cultuur van den vroegen T'angtijd weer in vele opzichten beïnvloed werd door den invoer uit westersche landen. Het (voorwerp) moet een juweel onder de waterkannen worden genoemd.

Afb. 6.

Tot zoover mijn mij onbekende japansche confrère. Hier hebben we dus een werkelijk metalen voorwerp met een dierenkop, door chineezen uit den T'angtijd vervaardigd, behoorende tot de groep waterkannen, waarvan de T'ang aardewerkgroep is gecopieerd. Ook hier zijn duidelijk invloeden, directe of indirecte, van de hellenistische, graeco-romeinsche kunst waar te nemen.

Al zou ik op het oogenblik geen onvoorwaardelijk sassanidische stukken kunnen opnoemen, waarvan de hals in een dierenkop eindigt, (het album van Smirnof is mij niet toegankelijk), het is toch alleszins veroorloofd, hun bestaan hebben te veronderstellen. Want het islamische Perzië heeft ze gekend (een copie in aardewerk, vermoedelijk uit de ateliers van Zendjan, van een gegraveerde kan met gehoornde runderkop staat in de Louvre, Pézard, pl. 58/59, en in brons heb ik ze met eigen oogen in den parijschen kunsthandel gezien), en uit het hieronder nader te bespreken exemplaar in de Musées du Cinquantenaire te Brussel blijkt dat ook de onderdanen van het Romeinsche keizerrijk zich van dit type hebben bediend.

Als nu reeds de T'ang Chineezen dergelijke aan de Westersche kunst ontleende waterkannen hebben gemaakt, komt het toch alleszins waarschijnlijk voor, dat ook het nabije Oosten ze tezelfdertijd moet hebben gekend.

Afb. 7.

Het brusselsche kannetje, 18 cM. hoog, zwaar geoxydeerd, dat hier voor het eerst wordt afgebeeld, dank zij de vriendelijke medewerking en toestemming van zijn conservator, den Heer Mayence, die mij daarmede ten zeerste verplicht heeft, werd voor het museum verworven van een handelaar in Livorno.

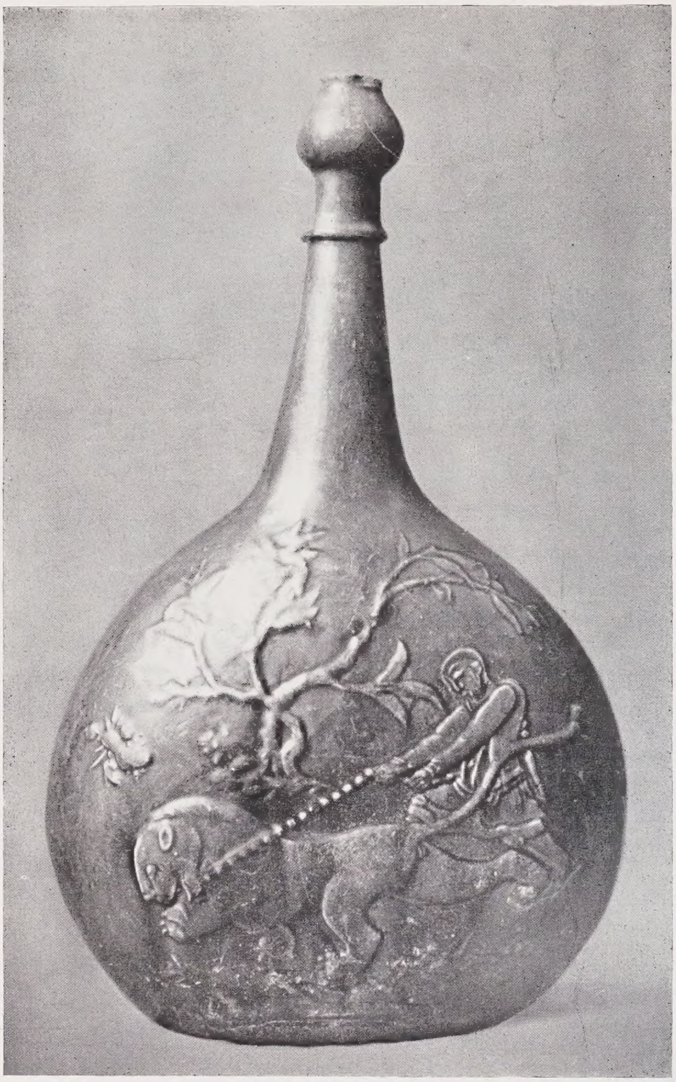
Men ziet, het is weer het type van een gehengselde „aiguière", waarvan de conisch toeloop en de hals zich uitzet tot, ditmaal, een griffioen-kop, uit welks gieren-bek het vocht geschonken wordt.

Vorm van buik en breed zijwaarts uitloopenden voet, de profileeringen aan den hals, het niet zeer artistieke beloop van het hengsel, alles doet aan een voor de antieke kunst zeer laten datum denken, aan de eerste eeuwen van onze tijdrekening.

De ooren van den griffioen staan spits overeind, daartusschen één hoorn, die geometrische vormen heeft aangenomen, een type, reeds eeuwen lang in de Middellandsche Zee bekend en tot decoratieve doeleinden aangewend.

Wij herinneren aan de groote bronzen bekkens, gevonden in Olym-

[1]) Reproductie en vertaling ben ik verschuldigd aan den Heer H. F. E. Visser, wien ik hier gaarne mijn erkentelijkheid betuig.



Afb. 8.

pia (Curtius-Adler, Olympia, Tafelband IV (1890) pl. 38, 45—49), en bij Cervetri in Italië (Regulini Galassi, Déchelette, Manuel II, 2 (1913), p. 526—8), aan Aegina, aan den crater door de Samiërs aan den tempel van Delphi vereerd, waarvan de mond met griffioenskoppen was versierd (Herodotus IV, 152), aan de melische oorhangers te Berlijn (M. Rosenberg Granulation fig. 122).

Komen wij op onze waterkan terug. Het hier besprokene heeft wellicht mogen aantoonen, dat om een zoodanigen vorm te verklaren, het geenszins noodzakelijk is den blik naar het Verre Oosten te wenden. Te minder waar de haan bij de vóór-islamische Perzen een heilig dier was, die met zijn gekraai de demonen der duisternis verjoeg. Ik weet het wel, de apotropaeische theorie is eene gemakkelijke, mitsdien gevaarlijke. En het is zoo verleidelijk om in den hanekop van onze kan het middel van verweer te zien, waarmede de dra te consumeeren vloeistoffen tegen obscure invloeden gevrijwaard zouden zijn.

Maar ik herinner aan den *gehoornden* runderkop van de kan in de Louvres (zie boven), een ceramisch motief dat Schliemann reeds in het oude Troje opgroef (Troie, p. 768, n°. 1510) en aan de lunulae, tegen het malocchio, waarover Dr. Leopold eens zoo interessant in de N. Rott. Crt. geschreven heeft, aan den eens stellig apotropaeischen griffioen, ook al gehoornd, op het brusselsche kannetje, het fabeldier, dat heilig was aan Apollo, waarop later romeinsche keizerinnen ten hemel wel voeren (Cumont, Etudes syriennes p. 94, n. 1), en dat nog als (enkel?) siermotief toegepast wordt op christelijke bronzen olielampen (Wulff Altchrist.... Bildwerke I, 763; zie nog Pauly-Wissowa i. v. gryps 1924/5).

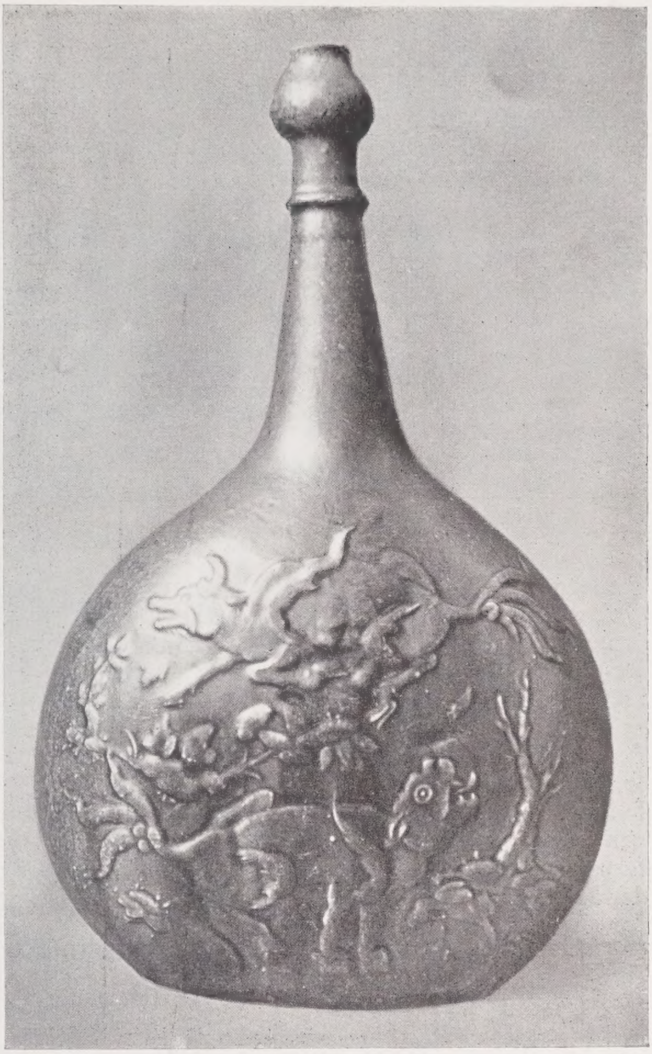
Zijn deze koppen, althans in den tijd, die ons aangaat, (naar de reliefmotieven op onze kan vermoedelijk de 10e—12e eeuw) alleen als ornament op te vatten, het tegendeel te bewijzen zal geen gemakkelijke taak zijn, doch bijgeloof is ongelooflijk taai, en nog heden ten dage maken christelijke Italianen het horenteeken tegen den boosgeoogde.

No. 3. Onder de latere perzische ceramiek mag aan een speciale groep aardewerk decoratieve werking niet ontzegd worden. In de groote openbare verzamelingen van islamische kunst, nu eens beter, dan weer minder goed vertegenwoordigd, is deze categorie dadelijk herkenbaar aan zijn techniek en aan zijn glazuur.

Het ornament en relief, gevormd door afbeeldingen van dieren en voorstellingen uit het dagelijksch leven der menschen, is in een vorm verkregen die massa reproductie toelaat, en met een eenvoudige, doorzichtige, doorgaans krachtig groene glazuur bedekt, die zich ook wel naar het blauwgroene verzacht.

Tot deze groep behoort de hierbij afgebeelde flesch. Zij is ong. 36 cM. hoog, de buik is afge-

plat en uit twee helften samengesteld, welke elk een reliefornament vertoonen, dat in een vorm is afgedrukt.
Aan de eene zijde ziet men een man van zuiver mongoolschen bloede, met kaalgeschoren schedel, benedenwaarts afhangende knevels en hooge laarzen, die de grootste moeite heeft een panther of anderen grooten katachtige vast en bij te houden; op den achtergrond een jonge boom.
Het kan niet ontkend worden, dat de vormsnijder, hoewel aan een rond oppervlak gebonden, zijne opgave tot een goed einde heeft gebracht, ja zelfs in de aesthetische verzorging van de hoofdgroep bijzonder gelukkig is geweest. De lijn b.v. beginnende bij 's panthers neus en eindigend bij het puntje van zijn staart, is niet voor . . . den panther, en vol felijne spanning. De enorme kracht van het dier komt goed tot uitdrukking in den gekromden hals en de zware pooten.
Met hoe geringe middelen ook, door het beloop van den schouder, is de krachtsinspanning van den man aangegeven.
De andere zijde vertoont, temidden van boomen, twee viervoeters, de eene staande op den beganen grond, de ander oogenschijnlijk in de lucht zwevend met behulp van vier, voor zijn volume, veel te zwakke, grillig gevormde vleugels. Ook het staande dier bezit deze ongewone ledematen. Beider uiterlijk en vormgeving doen sterk chineesch aan.



Afb. 9.

Het is reeds meer gezegd, de pottenbakker is een eclecticus, voor de gedaante zoowel als voor de versiering zijner kunstwerken ziet hij rond bij zijn kunstbroeders, den schilder, den edelsmid, den bronswerker. Eene gunstige uitzondering hierop vormen de chineesche kunstenaars die niet voor de barbaren van het Westen werkten, en het meerendeel der japansche pottebakkers, wier theeschalen enz. geconcipieerd en uitgevoerd voor en in een ceramische materie alleen, in geene andere denkbaar zijn.
Er zijn er dus velen, die leentjebuur gespeeld hebben, spelen en zullen spelen.
Zoo ook de vervaardiger van onze groene flesch, en zijn collega's die met hem in de 16e en 17e eeuw deze groep aardewerk vervaardigden.
Zooals Kühnel reeds terecht opmerkte (Islam. Kleinkunst blz. 120) hebben zij zich geïnspireerd op de boekverluchtingen van hun tijd, en daarin de motieven gevonden, welke zij in hunne vormen zouden snijden.
Dit laat zich speciaal voor onze flesch, die ook nog in het South Kensington Museum vertegenwoordigd is, onomstootelijk bewijzen.
Afb. 10 geeft een fragment van een bladzijde uit een perzisch boek uit de 16e–17e eeuw.[1]) Wij zien hier dezelfde chineesche fabeldieren, en het wordt ons thans duidelijk, dat het bovenste dier op de flesch gelukkig niet behoefde te vliegen, doch bedaard op den grond ligt. De vormsnijder moest rekening houden met den ronden buikwand, en de compositie daaraan

[1]) Overgenomen uit O. v. Falke, Kunstgesch. der Seidenweberei II, fig. 347.

Afb. 10.

aanpassen. Dit zou ook verklaren, dat hij het bovenste dier omgelegd heeft, teneinde in de compositie het evenwicht te bewaren,
En zooals hun geheele aspect, zijn ook de vleugelachtige ledematen overgenomen uit de immer weder gecopieerde oude chineesche dierenboeken, waarin dergelijke fabuleuse bestieën werden voorgesteld met *vlammen*flarden, oplaaiend uit hun flanken.
Ook de voorstelling van de andere zijde moet aan een miniatuur ontleend zijn. Een soortgelijk prototype bevindt zich in de Bibliothèque nationale te Parijs in een perzisch album met teekeningen en miniaturen (arabe 6074, fol. 21 recto) waar de handeling aangeduid wordt met: un lion pris au lasso. Deze teekening zou uit het einde van de 16e eeuw dateeren.
Ik zou er niet voor willen instaan, dat de Perzen, anders dan in de legende of in de verbeeldingskracht hunner epische dichters, op de leeuwenjacht gingen met als eenig wapen een eind touw met een loopenden knoop.
Is aldus aangetoond, waar de vormensnijder voor zijn motieven te gast ging, bij de boekverluchting, — de plaats en de datum van vervaardiging bieden grootere moeilijkheden.
Ligt het voor de hand, de vormsnijders niet ver te zoeken van de plaats waar zich de ateliers der miniaturisten bevonden, nlk. Ispahan, aan den anderen kant is het niet twijfelachtig, dat deze boekverluchtingskunst der hoofdstad ook elders navolging gevonden moet hebben.
Zekere ruimere tijdsgrenzen, zooals op de vorige bladzijde reeds aangegeven zijn, kunnen wel getrokken worden.
Een platte flacon in het Kaiser Friedrich-Museum te Berlijn doet aan de eene zijde een Europeaan zien, met een likeurglaasje in zijn hand, gekleed in het kostuum van het midden der 17e eeuw (Afgeb. Amtl. Ber. jg. 44, blz. 42, afb. 68; Kühnel, l. c., afb. 83). Een porseleinen flesch echter in het Schloss-museum, van denzelfden vorm als de onze, doch iets gedrongener, waarop eenzelfde fabeldier geschilderd is als de hierboven beschrevene, in kleuren gereproduceerd in Lehnert's Illustr. Gesch. des Kunstgewerbes, dl. II, tegenover blz. 690, wordt algemeen in de 16e gedateerd.
Waaraan de bij perzische ceramiek ongebruikelijke groene kleur der glazuur haar aanzijn dankt, is niet met zekerheid te zeggen. In de 17e eeuw is de invloed van de chineesche ceramiek op de perzische overwegend. En door haar, door den invoer in Perzië van de blad- en appelgroen verglaasde porseleinen uit het einde der Ming-dynastie zou misschien wel de kleur van onze groep verklaard kunnen worden. Doch, indien ik mij niet bedrieg, zijn, in tegenstelling met die der overige perzische ceramiek uit dien tijd, de vormen zuiver inheemsch, gelijk ook het decor, dat voorzoover het chineesche elementen vertoont, deze heeft overgenomen van de gelijktijdige perzische miniaturen, en niet direct van chineesche ceramiek.

H. C. G.

Noten.

N°. 1. Bibliographie:

E. Diez. In Jahrb. d. kön. pr. Kunstsamml. Bd. 31 en 32 (1910 en 1911).
E. Diez. Kunst der islamischen Völker, p. 206.
H. Grisar. Römische Kapelle Sancta Sanctorum . . . 1908, blz. 123/4.
E. Kühnel. Sizilien und die islamische Elfenbeinmalerei. Zft. bildende Kunst, N. F. 25 (1914), p. 162 seq.
Ph. Lauer. Mon. Piot XV.
G. Migeon. Manuel, p. 138/9.

Het ligt niet in het bestek van deze Mededeelingen, hier eene volledige verhandeling over de beschilderde ivoren kistjes te geven, waarin de talrijke belangwekkende archaeologische problemen besproken worden, welke daarmede samenhangen. Hun die zich in het bijzonder voor dit onderwerp interesseeren, worden de volgende opmerkingen ter overweging opgedragen:

Er is reeds gesproken over een traditioneelen samenhang tusschen kistjes in edel metaal en in beschilderd, dan wel uitgesneden ivoor.

Cf. voor den stijl van het ornament der koptische kistjes b.v. Wulff Altchristl. Bildwerke I no. 343, pl. 14: Kendrick Cat. text. burying grounds Egypt III, pl. XIX.

Met Graeven moet het zilveren reliquiënkistje van Anagni Oesterr. Jahrb. XX, blz. 28, fig. 9/10, evenals het exemplaar Cat. tentoonst. v. islamische kunst München 1910, II no. 2979, pl. 124, voor byzantijnsch of byzantino-italiaansch gehouden worden. Cf. het ivoren kistje afgeb. Schlumberger, Epopée byzant. II, blz. 8 en een steenfragment bij Bertaux, Art dans l'Italie méridion. fig. 198, blz. 465.

Het is natuurlijk nauwelijks aan te nemen, dat sedert de Copten, alleen de Siciliaansche (c.q. Z.-Italiaansche) Saracenen zich met het beschilderen van ivoren kistjes zouden hebben ingelaten. Zoo gewaagt Migeon, Manuel p. 138 van een mogelijk spaansch exemplaar. Ten aanzien van de techniek van twee stukken in het Nat. Mus. te München merkt Grisar l.c. op, dat de kleuren op een *ingelegde* massa zijn aangebracht. Zou dit een verdere ontwikkeling van het koptische procédé kunnen zijn? Het kistje in de Sancta Sanctorum Grisar, afb. 67 doet een pauw zien, die zeer aan Falke Seidenweberei I afb. 176—8 herinnert.

Ornament. Evenals de ceramist, moet ook de schilder op ivoor zich op miniaturen geïnspireerd hebben. En wat Kühnel reeds opgemerkt had nl. dat de wijzevan aanbrengen der verschillende motieven, noch ook hun stijl, beantwoordden aan de islamische kunst, wordt op andere wijze bevestigd, indien wij ze vergelijken met die der byzantijnsche miniaturen. De losse en sierlijke teekening der pauwen b.v. herinnert sterk aan die van de vogels Dalton B.A.A. blz. 465, fig. 275, Diehl Manuel fig. 181.

Ook de arabeskenmedaillons behoeven geenszins aan de kunst van den Islam ontleend te zijn. Cf. b.v. Wulff Altchr. und byz. Kunst II, afb. 474, blz. 540, Diehl Manuel blz. 590. De medaillons zelve zijn trouwens een geliefd ornament reeds in de laat-romeinsche en de vroeg-byzantijnsche kunst geweest (ampullen v. Monza bijv.). Met betrekking tot den samenhang met kistjes in edel metaal is reeds herinnerd aan een in Pompei toegepaste wijze van versiering van gouden en zilveren schalen, door in den rand gouden munten in te laten. Hieraan knoopt zich ongetwijfeld weer het zilveren kistje in den schat der Sancta Sanctorum vast, Grisar l.c. afb. 51 = Dalton B.A.A. afb. 342 en het geëmailleerde boekschut Dalton l.c. afb. 308.

De heesters, welke op de zijkanten van ons kistje en elders voorkomen, heeft Kühnel in verband gebracht met een maghrebijnsche boekverluchting. Gaan beide niet terug op de alexandrijnsche schilderkunst? Zie bijv. de boomen afgebeeld in de koepelfreschi van een mausoleum in El Bagaoeat Wulff l.c. I afb. 77.

De medaillons met de griffioenen zijn van belang voor het verband met kistjes in edel metaal. Hierboven werd reeds gewezen op het zilveren kistje met cloisonné medaillons in de Sancta Sanctorum. Het medaillon in de Louvre Marquet de Vasselot Cat. orfèvr. etc. no. 5, pl. II ware, met het oog op zijn nauwe verwantschap daarmede ook als ornament van een dergelijk byzantijnsch kistje of van een boekschut te rekenen en in de 10e eeuw te dateeren. Zie echter Bertaux, l.c. pl. VII, blz. 178 vlg. Doch de Louvre bezit nog een ander medaillon, waarin, eveneens in cloisonné email op goud, een griffioen is afgebeeld ibidem no. 1, afgeb. M. Rosenberg, Zellenschmelz III, fig. 51/52. Ook het romaansche Aquitanië gebruikt deze fabeldieren, in medaillon gecomponeerd, ter decoratie van kistjes (M d V no. 84, pl. IX uit het kistje van Conques). En deze versieringswijze van kistjes zet zich nog in de 13e eeuw voort, ibidem no. 69 pl. XIII: de „cassette de Saint Louis". Is het nu niet aannemelijk dat het byzantijnsch

griffioen-medaillon, dat eerst later in een broche werd veranderd, ook als ornament van een kistje in edel metaal heeft gediend, en dat onze siculo-arabische ivoren kistjes daaraan hun medaillons zouden hebben ontleend? Deze veronderstelling wint nog aan kracht door het feit dat ook Sicilië zijn emailleurs heeft gehad (Dalton BAA blz. 519). Of nu die emailleurs hun ornament aan de miniaturen of aan textielen hebben ontleend, (zie Falke Seidenweberei II, afb. 214) is van minder belang, mogelijk van beide. Een zuiver oostersch (islamisch) motief dat ook voorkomt op de mozaieken van de Palatijnsche kapel in Palermo (afgeb. bij Kühnel) is de drinkende vorst op het deksel, geflankeerd door de cithers- c.q. harpspeelsters op de zijkanten. Terecht heeft Diez deze groep, die in zijn geheel op de voorzijde van het Wurzburgsche kistje te zien is, in verband gebracht met vroeg-islamische zilveren schalen. Zij komt ook nog op 12e—13e eeuwsche perzische miniaturen en ceramiek voor, de vorst alleen ook op munten der Ortokiden, Opper-Mesopotamië circa 1200.

Het als vulmotief aangewende vogeltje met een twijg in den bek acht Diez XXXI, 240 een trouvaille van de islamische kunst. Dit is niet juist. Daargelaten de duif van Noach met het olijftakje (?), een dankbaar sujet voor de vroegchristelijke steensnijders (zie Dalton Catalogue 1901, pl. II), behoort bijv. de eend met een lotusstengel tot het alexandrijnsche Nijllandschap (Pfuhl Malerei u. Zeichn. d. Griechen III, fig. 698, 702). Op vóór-islamische weefsels komt het beestje meerdere malen voor. Zie bijv. Kendrick Cat. text. bur. gr. Egypt. III no. 839, pl. 30; Burl. Mag. 45 (1924), blz. 131, no. 3; Falke Seidenweb. I, fig. 43. Ja zelfs op een merovingisch kapiteel in Grenoble (misschien weer de duif) Brutails Précis d'arch. M. A. 1908, p. 52.

Het kistje in de Palatijnsche kapel te Palermo is afgebeeld bij Diez, XXXII blz. 119, fig. 1, blz. 126, fig. 5, blz. 142, fig. 12, tekst blz. 125.

Diez noch Kühnel accepteeren de door di Marzo geopperde interpretatie der voorstellingen, de eerste omdat hij toentertijd de kistjes in Jeruzalem of Mesopotamië vervaardigd wilde zien, de laatste, niettegenstaande hij Sicilië verdedigt en in de wijze van schildering juist een afbeeldend, portretachtig, dus geen decoratief karakter moest constateeren, omdat getuigde olifanten reeds in 1089 als decoratief steunstuk van een bisschopszetel in Ben.-Italië werden aangewend. Terecht vermoedt Kühnel dat deze groepen van een miniatuur of iets dergelijks gecopieerd zijn. Maar dan vervalt m. i. ook het beroep op de steenen dragers van den bisschopstroon. Reeds op de byzantijnsche zijden stoffen van de 10e eeuw komen opgetuigde olifanten als medaillonvulling voor (Falke II, afb. 241). Doch met deze strak gestyleerde dieren heeft het dier op het kistje niets gemeen. Hier maakt de olifantgroep, gelijk ook, in nog sterker mate, de giraf met zijn geleider, die naar hem opkijkt, zooals de jockey wel doet naar het paard dat als overwinnaar uit de renbaan is gekomen, den indruk van een gelegenheidsopname.

Suggereeren aldus de groote viervoeters een direct verband met den keizer, de scène van de valkenaars doet dit evenzeer. Want niet alleen dat zij een passage uit den Tractatus illustreert, de mannen met hun tulbanden zijn bepaald Oosterlingen, en Frederik schrijft eigenhandig over „zeer bedreven falconarii, die de koningen der Arabieren ons (Fr. II) zonden, met vele soorten van valken". (Frederik II Tractatus . . ., ed. J. G. Schneider, 1788 Cap. 77, p. 163).

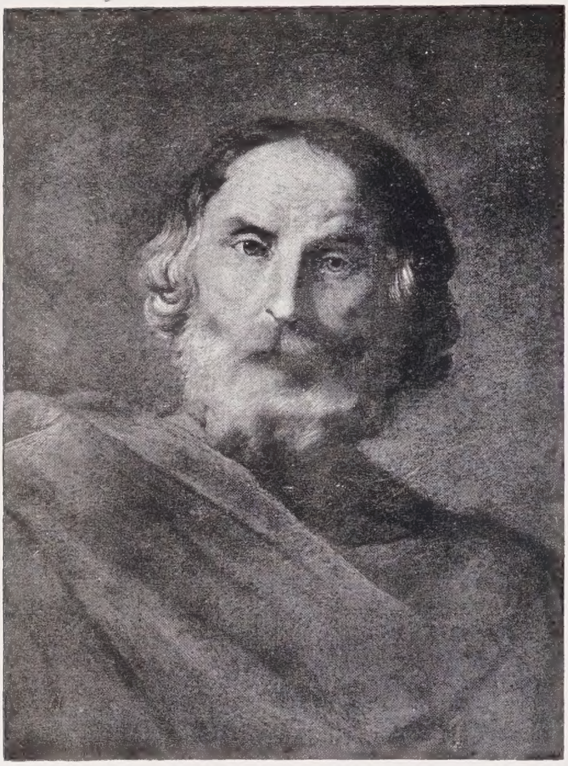
Hoe verleidelijk het nu moge zijn, in deze groepjes de copieën te zien van een verloren gegaan handschrift van 's keizers Valkenboek, geheel zonder bedenkingen is het niet. Het is immers wel zeker, dat er verluchte boeken over de jacht zijn geweest vóór Frederik II. Zie Dalton B.A.A. fig. 289, Diehl Manuel fig. 180, jacht met tchita's? En Frederik gewaagt zelf van grieksche schrijvers over de valkenjacht, wellicht daarmede een boek bedoelende dat door Eliseus Arcussia voor zijn vader Hendrik VI zou zijn geschreven. Voorts zou er nog een boek over dit onderwerp zijn van de hand van den Arabier Moamin, en een vertaling van een perzisch boek. (Pichon, Bull. du bibliophile 1864, 891, 899.

En dan bestaat nog altijd de mogelijkheid, dat de verluchter van het hypothetische, verloren gegane handschrift van Frederik's boek miniaturen van oudere boeken gecopieerd heeft.

Raadselachtig is het medaillon op het deksel. Zou het werkelijk de „traditio legis" zijn, die Diez XXXII, 120 er in wil zien? Doch de flankfiguren hebben geen van de karakteristieke trekken, welke Petrus en Paulus kenmerken. En waarom zou de schilder dan juist deze religieuse scène uitgekozen hebben, om haar met jachttafereelen te omgeven? Bestaat er eenig verband tusschen de voorstelling in dit medaillon en de andere? Zoo ja, zou het dan niet mogelijk zijn, dat de centrale figuur niet de Christus, doch een vorstelijk personage was? Wij denken dan, met het oog op den olifant en den giraf, natuurlijk aan Frederik II, ter zijde gestaan b.v. door Petrus di Vinea en Michel Scotius. Is de schilder een Saraceen geweest, dan verzetten zich de nimben hiertegen niet. Doch Diez merkt op, dat de drie personages niet

geschoeid zijn, hetgeen weer niet met de voorstelling van den keizer te rijmen ware. Zonder het origineel voor oogen, komt het niet nuttig voor, zich in verdere gissingen te verdiepen.
Weefsels, soortgelijk aan de bekleeding van het kistje, vindt men afgebeeld bij Falke Seidenweb. I 178, 156; Willemin I, pl. 119 „fragment d'étoffe de soie et d'or rapportée de la Palestine par St. Louis", en een latere vorm, waar het systeem der verticale strooken is opgegeven, Errera 1907, No. 33.

N°. 2. Andere exemplaren van dit type:
1. te Berlijn Amtl. Ber. jg. 35, blz. 48
2. vroeger in de verzameling Léonce Rosenberg.
3. in de Parish Watson Collectie (vroegere verzam. A. Sambon).
De mogelijke betrekkingen tusschen archaisch-chineesche en grieksche kunst hebben reeds vroeg belangstelling opgewekt. Zoo vergelijkt Longpérier in zijn geciteerd artikel (Oeuvres I, 301 vlg.) het bronzen Halstatt-vaatwerk met de Chou-voorwerpen. Bij Schliemann, Troie p. 583 n.i. wordt de gouden depas amphikupellon met de chineesche plengschaal op drie voeten in verband gebracht.
Zoude het louter zinsbegoocheling zijn, indien men meer dan toevallige punten van overeenkomst veronderstelde tusschen het met griffioen- en ramskoppen versierde bronzen vaatwerk der Hellenen eenerzijds (zie blz. 212 en Athen. Mitt. XV, p. 86, fig. 30) en de Chou-bronzen anderzijds?
Voor zoover mij bekend, is de figuur op de boven besproken schenkkan van de Louvre (Pézard, pl. 58/59) nog niet verklaard. Mag ik hier herinneren aan Jupiter Dolichenos, „dien de Perzen met Ahouramazda gelijkstelden", den ouden hemelgod der Hittiten en Chalyben, vaak afgebeeld staande op een *stier*, met een bijl in de rechterhand. Zie Cumont, Etudes syriennes Doliche, p. 200 vlg. En de monding van de kan is hier juist een gehoornde runderkop. Het staat vast, dat in vorm, decor en glazuren, althans de Rhagès-ceramiek invloeden van het Westen heeft ondergaan, en dat N.-Perzië nog eeuwen na de onderwerping aan den Islam haar eigen godsdienst, evenals haar schrift heeft bewaard.



Ribera. Petrus.

Nieuwe aanwinsten van het Bredius-Museum.

DR. ABRAHAM BREDIUS heeft aan de verzameling, die hij in zijn voormalige woonhuis als bruikleen aan de Gemeente achterliet, in den laatsten tijd eenige interessante schilderijen toegevoegd. Het zijn: een oudemannekop van Ribera, een herberginterieur van Michiel Sweerts, een feest van Philips de Koninck, de kop van een jongeling door Samuel van Hoogstraten en een Jupiter en Antiope van Arnold Verbuys. Men ziet, een groote verscheidenheid en eenige niet alledaagsche zaken.

Daar is in de eerste plaats de *Ribera*. Het is, zooals de reproductie laat zien, een oude mannekop, een studie, wellicht naar het leven, voor de figuur van een heilige. Men herkent er dan ook duidelijk het gewone Petrustype in, zooals dat bij Ribera herhaaldelijk voorkomt. Ook wat de schilderwijze en de algemeene opvatting aangaat, is er onmiskenbare verwantschap met de reeks apostelen, die deze schilder in de eerste jaren na 1630 schilderde en waarvan er zich thans verscheidene in het Prado te Madrid bevinden. Ribera, in Spanje geboren en zeer jong op avontuurlijke wijze naar Italië overgestoken, woonde toen als zeer gevierd hofschilder van den Spaanschen Onderkoning in Napels. Voor hij echter tot deze glorieuse positie gekomen was, was hij veel door het Apennijnsche schiereiland rondgetrokken, waarbij hij zich ijverig toelegde op de studie der Italiaansche meesters uit de tweede helft van de 16e eeuw. Speciaal de Caraccis en Correggio maakten een diepen indruk op hem. Maar meer nog trof hem het revolutionnaire en buitengewoon robuste werk van Michelangelo da Caravaggio. Het kostte hem, naar het schijnt, moeite, dezen door het Zuiden van Italië en Sicilië rondtrekkenden kunstenaar te vinden, maar ten slotte sloot hij zich bij hem aan. Caravaggio stierf echter reeds in 1609, toen Ribera 21 jaar oud was en van dan af heeft zich de, om zijn Spaanschen afkomst „il Spagnoletto" genoemden schilder, zelfstandig verder ontwikkeld tot welhaast de meest typische vertegenwoordiger van de Napolitaansche schilderkunst, waarin zich Spaansche en Italiaansche elementen voortdurend kruisen.

De afkomst uit de school van Caravaggio is ook in het nieuwe schilderij in de verzameling Bredius duidelijk te herkennen, vooral in den zeer sterken lichtval, die een gedeelte van het gelaat bijna geheel in het donker laat terwijl het andere deel, zonder overgang daaraan aansluitend langs een scherpe afgrenzing, waardoor de structuur van den kop duidelijk uitkomt, in het volle en alle details als het ware opslorpende licht staat. En het type van het gebruikte model, de oude verweerde kop van een man uit het volk, is ook geheel in de lijn van Caravaggio's kunst.

Maar in de wijze waarop deze elementen, die trouwens in dien tijd gemeen goed geworden waren van een groote groep van schilders, ook in de Nederlanden, verwerkt zijn, onderscheidt zich toch zeer sterk het eigen, en, naar het mij voorkomt, ook wel het nationaal Spaansche karakter van dezen kunstenaar. Geheel vreemd aan Caravaggio is in de eerste plaats het idealiseerende in deze voorstelling, dat zoo kenmerkend is voor de Spaansche Jezuitenkunst dier dagen. Wij voelen den overgang van het meest brutale realisme van den leermeester naar de zoete verrukkingen van een Murillo. Het lijkt mij zelfs of het zelfde type ook tot model gediend heeft voor den God den Vader in het schilderij van den Genadestoel, eveneens in het Prado!

Hier is dus een geheel andere omwerking van het Caravaggieske realistische voorbeeld, dan men in de Hollandsche kunst dier dagen kon aanschouwen. Daar was het, vooral in het

atelier van den jongen Rembrandt, dat, zeker onder den invloed van hierheen doorgedrongen voorbeelden uit die Italiaansche school, oude mannekoppen met lange baarden geschilderd werden onder een scherp invallend licht. Men kent dergelijke werken van Rembrandt zelf, van Lievens, Dou, en vooral een heele groep schilderijen, alle J. d. R. gemerkt, waarin men langen tijd de hand van Rembrandt heeft willen zien, totdat Dr. Bredius heeft kunnen aantoonen, dat men hier te doen had met het werk van een van diens leerlingen, Jacques de Rousseau. Een voorbeeld van diens werken vindt men ook in het Brediushuis, en daar ziet men duidelijk de geheel andere opvatting van een dergelijk motief in het atelier van den Hollandschen grootmeester. Het scherpe lichtcontrast met zijn effect van een pakkende maar oppervlakkige voordracht is zeer verzacht; daarentegen is de kop veel uitvoeriger en gelijkmatiger doorgemodeleerd. Maar bovendien is zoomin het brute realisme van een Caravaggio als het veredelend idealisme van een Ribera hier het doel, doch in de eerste plaats was voor het Rembrandt-atelier een dergelijk type een pracht object voor zeer zorgvuldige studie, terwijl de krachtige lichtval niet werd gebruikt om een onverwacht effect te verkrijgen, doch om alle bijzonderheden van een dergelijken kop nog duidelijker te laten uitkomen. In verband met zulke opvattingen heeft zoo'n kop uit het Hollandsche atelier ook in de niet nader gemotiveerde toevalligheid van houding of uitdrukking geheel het karakter van een studie naar het leven.

Michiel Sweerts, De verloren zoon.

Ook het herbergtafereel of, zoo men wil, de scene uit de geschiedenis van den Verloren Zoon, van *Michiel Sweerts* is het werk van een in Italië levend buitenlander, van een Hollander, die daar behoorde tot de rumoerige bohemien-schildersgroep der Bentvogels. Tenminste, dat valt af te leiden uit den aard van zijn schilderwerk en uit het weinige dat wij van het leven van dezen, gedurende langen tijd vergeten kunstenaar weten. Dit schilderij is in ieder geval een typisch voortbrengsel uit die omgeving, welke men er eerder in herkent, dan de persoon van den schilder zelf. Het moet dan omstreeks 1650 geschilderd zijn, want dat is de tijd waarin Sweerts te Rome schijnt vertoefd te hebben, terwijl eenige eigenaardigheden in dit werk, zooals de niet geheel beheerschte compositie, de evenmin volkomen geslaagde uitbeelding van alle details, wat in de andere schilderijen van dezen meester, zoover wij die kennen, niet voorkomt, de betrekkelijk geringe afmeting der figuren ten opzichte van de voorstelling en vooral, het verschijnsel, dat de kunstenaar hierin niet zoo duidelijk de eigenaardigheden van zijn stijl vertoont, er op wijzen dat wij hier met een vroeg werk van hem te doen hebben, waarschijnlijk het vroegste, dat bekend is. Het al zéér weinig verheven onderwerp van dit werkje, het uitkleeden in letterlijken, zoowel als figuurlijken zin, van een beschonken man in een gemeene herberg, is bovendien in het geheel niet in overeenstemming met wat Sweerts ons gewoonlijk te aanschouwen geeft, zeer rustige tafereelen van kaartspelende lieden of interieurs van een schilderswerkplaats, voorstellingen, waarbij de handeling absoluut geen rol speelt, doch die enkel geschilderd zijn om de zuivere weergave van de daarop voorkomende figuren en voorwerpen in een zeer fijnen, meestal grijsachtigen toon, waar een of enkele krachtige kleuren beschaafd en zorgvuldig mede harmonieeren. Iets echter van deze bijzondere voorkeur voor het zuiver en werkingsvol tegen elkaar zetten van juistgekozen kleuren voor een effen grijzen toon vinden wij ook in dit werk, n.l. in het been van de vrouw links op de bank, waar wij een zeer schoone samenstelling van kersrood, wit en zwart kunnen genieten. En ook de figuur van de oude negerin, waar men wederom een heel diep zwart, tegen wit en dof wijnrood, bewondert, is een mooi stuk schilderwerk, bovendien niet zonder humor en in ieder geval zeer karakteristiek getypeerd.

Ph. de Koninck. Een Bacchusfeest.

Is ook het ongewone schilderij van *Philips de Koninck* in Italië ontstaan? Dat dikke naakte mannetje in het midden, tronende op het vat en met een wijnglas hooggeheven schijnt toch wel op een land te wijzen, waar de wijn groeit en waar een dergelijke Bacchusachtige vertooning meer voor de hand ligt dan bij ons. En ook denken wij bij zulk een voorstelling van uitgelaten jool, met travestie en dronkenschap, gaarne aan juist die zelfde Romeinsche schildersbent, die wij bij het werk van Sweerts noemden, terwijl er onder de travestieën zelf zijn, zooals de man met de reusachtige monnikskap en vooral de zonderlinge figuur op den ezel rechts, die zeer bepaald aan Italië en aan de bekende Italiaansche volkstooneelfiguren doen denken. Maar het schilderij is zeker een werk van Philips de Koninck; niet alleen dat het duidelijk en goed gesigneerd is, maar ook komt het geheel overeen met enkele andere figuurstukken van dezen bijna uitsluitend als landschapschilder bekenden kunstenaar. Doch het is absoluut niet bekend dat deze man, die om zijn brood te verdienen als schipper voer tusschen Amsterdam en Rotterdam, naar Zuidelijker landen is geweest. Bovendien zou een dergelijke reis toch zeker in de jonge jaren van den schilder aangenomen moeten worden, terwijl de Koninck reeds in 1641 gehuwd was en dit werk 1654 gedateerd is. Nu zou men kunnen denken aan de

herinnering aan een feest, dat hij vele jaren geleden eens medegemaakt zou hebben, maar dit lijkt bij een dergelijk thema toch niet zoo heel waarschijnlijk. En bovendien is het schilderij zoo geheel en al Hollandsch van schilderkunstige opvatting, zoo duidelijk in algemeenen samenhang met wat er in dien tijd in Holland geschilderd werd, dat ook dit wel op een ontstaan in het vaderland moet wijzen. Maar dan blijft het toch bezwaarlijk zich voor te stellen dat een dergelijk festijn in Holland in een milieu van Bohemiens zou hebben plaats gehad! Jammer, dat niet meer te lezen is, wat er gestaan heeft op de papieren die de als vrouw vermomde man links naast de middenfiguur en de ezelrijder rechts in de hand houden. Aan dit laatste papier met zegels hangt een zware druiventros. Dat alles wijst er toch wel op, dat wij hier met een tafereel uit het land van den wijn te doen hebben. Wat is deze landschapschilder een uitstekend typeerder van de verschillende wijzen waarop de drank op de diverse feestgenooten inwerkt! Men zie de sombere figuur van den man met zijn melankolieken dronk links, het mallotig vergenoegde gezicht van den verdwaasde, met dofroode narrekap, die uit alle macht op een kindervioolje zit te spelen! Kostelijk vooral is hoe deze kerels eigenlijk enkel in hun eigen vertroebelde gedachtenwereld leven. Maar het belangrijkste van dit schilderij is toch het zuiver picturale.

Samuel van Hoogstraten. Zelfportret, 17 jaar oud.

Het op Rembrandtieke wijze geconcentreerde licht straalt mild uit over de figuren, het naast om den Silenus. Maar heel de verdere omgeving is in diepe schaduw gehouden, echter toch vol boeiende schakeeringen in toon en kleur. Het schilderij is tonalistisch opgevat, de kleuren gedempt, maar uiterst fijn van samenstelling, het warme en lichtende incarnaat van de hoofdpersoon, daarnaast het diepe, warme maar als versluierde oud-rood van den nar, het donker olijfgroen van den triesten drinker links, met even het krachtiger accent van den witten hoofddoek en hemdkraag. Doch die tempering is ook eigenaardig in de schilderwijze, die even bedachtzaam, nauwkeurig en stil-aandachtig is, als de voorstelling luidruchtig. Er zijn wonderlijke teederheden in het naast elkander zetten van fijn genuanceerde groengrijze, toonen zoo goed als in het op doen leven en uitdooven van het licht. Het geheele rumoerige geval schijnt welhaast gezien met het oog van den stillevenschilder! Zoo staat dit werk naar den geest ver af van dat van de Koninck's leermeester, Rembrandt, wiens voorbeeld men eigenlijk nog slechts in de lichtconcentratie terug vindt.

Die Rembrandtleerling herkennen wij echter in het merkwaardige jongelingsportret van *Samuel van Hoogstraten*, 1644 gedateerd, dus juist uit den tijd dat Samuel bij Rembrandt was. Hij was toen 17 jaar oud, en dat wetende, herkennen wij in dit werk gemakkelijk een zelfportret. Hoe geheel en al volgt de jongeling hier het voorbeeld van den grooten meester na! En hoe weet hij daarmede een aangenaam effect te bereiken! De romantische tooi, de warme gouden toon, het krachtige, modeleerende licht, dat alles stamt uit het atelier van den meester. Maar duidelijk verraadt zich in de uitvoering de onervaren hand van den knaap, al is het toch weer voor een 17-jarige, een buitengewoon krachtig geschilderd paneel. Zoo is dit schilderij, al is het als kunstwerk niet van zeer hoogen rang, toch een waardevolle aanwinst voor deze eigenaardige collectie, waar men, naast menig eerste-rangs kunstwerk, ook de studieverzameling van den eersten kenner, dien wij op het gebied onzer oude nationale schilderschool hebben, herkent.

Uit een geheel anderen geest is het schilderij van *Arnoldus Verbuys* voortgekomen, dat eveneens aan deze verzameling toegevoegd is. Dr. Bredius heeft in het derde deel van zijn Künstlerinventare eenige documenten omtrent dezen eigenaardigen schilder gepubliceerd en toege-

licht, waaruit blijkt dat wij met een lid van een nog al vroolijk schilderstroepje te doen hebben, menschen ook, die naast hun schildersbedrijf nog op andere wijze hun inkomen trachtten te vermeerderen, dat wel niet zeer zorgvuldig bijeengehouden zal zijn. Zoo schijnt Verbuys in huizen gehandeld te hebben, en ook een oogenblik Solliciteur militair geweest te zijn; maar dat ambt verliest hij weer „vermits de onpasselijkheid van Verbuys", zooals het heet. Hij schijnt dikwijls van woonplaats veranderd te zijn; men treft hem o.a. aan in Dordrecht, waar hij vandaan komt, in Den Haag, in Middelburg, in Friesland, en weer in Den Haag, Maar meer dan al deze kleine bijzonderheden over een niet bijster interessant leven, boezemen ons zijn werken belang in, waarvan er maar uiterst weinig bekend zijn. Naast eenige portretten zijn het vooral mythologische voorstellingen, bij voorkeur zulke, die de gelegenheid bieden, het vrouwelijk lichaam ten aanschouwe te brengen. Zoo ook het nieuwe schilderij in het Brediushuis, waar wij Jupiter zien, die, met fauneske glimlach de tip opligt, die Antiope van het laken, waar zij op licht te slapen, over zich heen getrokken heeft. In dit werk voelt men reeds de vlotheid en luchtigheid van den 18e-eeuwschen decorateur, zeer knap, breed en effectvol van opbouw, met handig gebruik van het decoratieve element van de groote adelaarsvleugel tegen den avondlucht. In de wat zoete blanke en rosatoonen is het naakt van het nymphenlichaam toch wel heel kundig en boeiend geschilderd, zooals ook de breede behandeling van de witte zijden draperie bewondering wekt. Boven deze groote lichte partij op den voorgrond het donkere lichaam van den god onder een diep-vermillioenen draperie voor een rotsblok, en rechts een doorkijk in een avondlandschap. Dit werk is zoo weinig Hollandsch van geest, lijkt meer een verre nakomeling uit de school van Van Dijk, met sterke Italiaansche invloeden. Toch verraadt het in de soliditeit van de uitvoering de oud-hollandsche traditie. Die werd echter, bij de meeste zijner tijdgenooten in Holland anders verwerkt, tot drooger, peuteriger schildering!

G. KNUTTEL Wzn.

Dit tijdschrift is gezet met letters van S. H. DE ROOS op de drukkerij N. V. MOUTON & Co., te 's-Gravenhage.
De afbeeldingen zijn gemaakt naar fotografiën van F. JULIUS OPPENHEIM.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4599